# LA NOUVELLE
# REVUE FRANÇAISE



HOMMAGE
à
JULES SUPERVIELLE

PARIS
5, RUE SÉBASTIEN-BOTTIN, 5
1960

# TABLE DES MATIÈRES

## JULES SUPERVIELLE

TOMBEAU DE JULES SUPERVIELLE



*

PRÉSENCE DE SUPERVIELLE

*

LE POÈTE



*

LES THÈMES PARTICULIERS ET LES SUJETS



*

TEXTES INÉDITS



*

REVUE ET JOURNAUX



A deux ans



A cinq ans



A seize ans, avec ses cousines

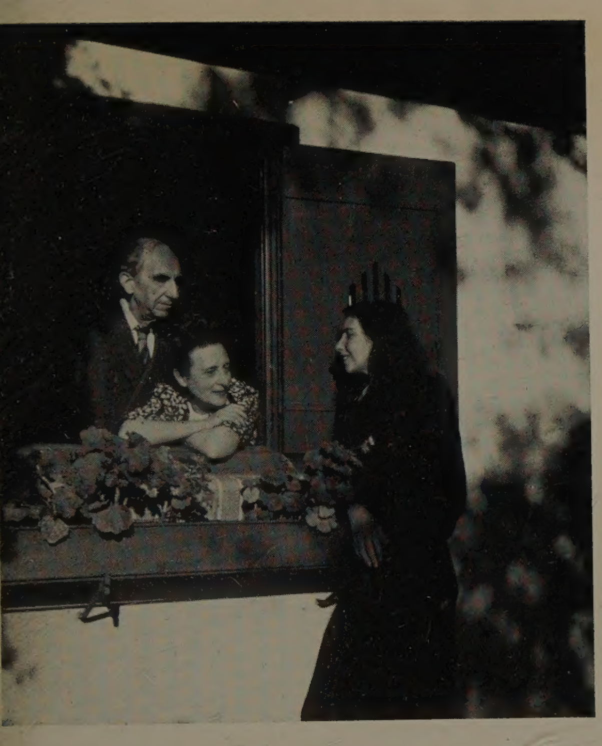


A vingt ans, au service militaire




Dessin, par André Lhote

Bronze de M. Apel
les Fenosa (1950)



A Carasco, Montevideo, avec Anne-Marie et Pilar. (1942)

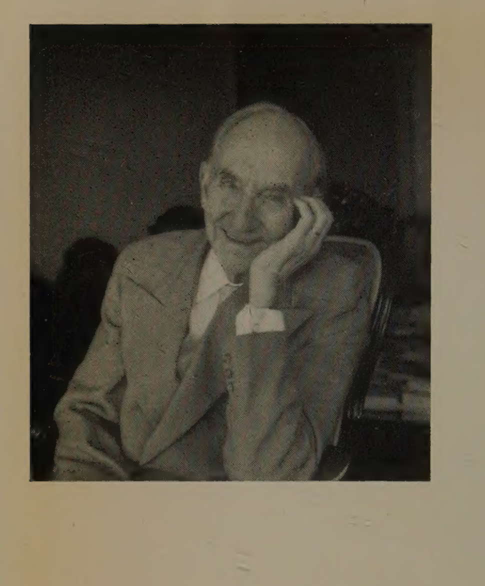
A Saint-Gervais-la-Forêt, avec Jean Paulhan et Mme Robert Philippe. (1947)

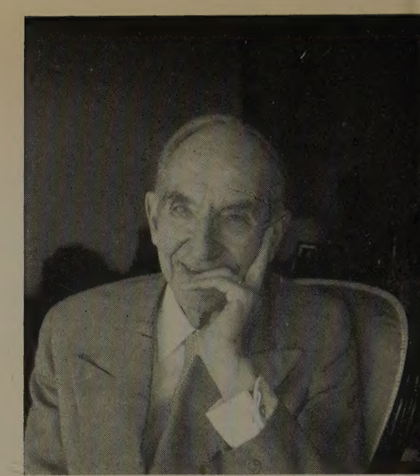
Avec Aragon, à l'Ambassade de Pologne (cérémonie Milocz) (1949)

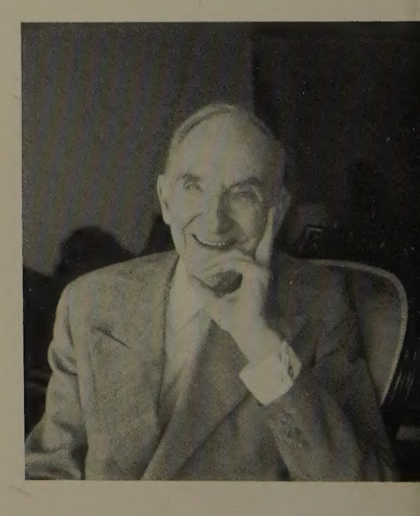
Avec Marcel Arland et Pilar, à Brinville (1950)

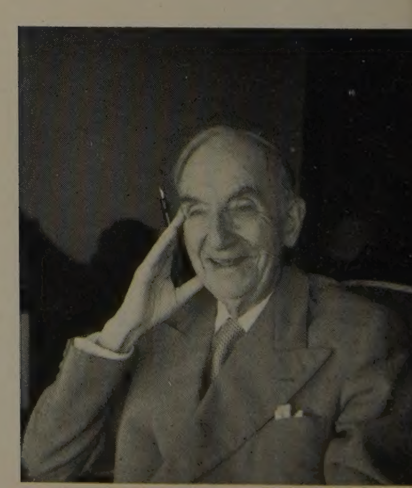


1959. (Photo Charles Leirens)









1959. (Photos Douglas Glass)

1959. (Photo Charles Leirens)



1959.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

# TOMBEAU DE JULES SUPERVIELLE

## FIGURES DE SUPERVIELLE

*Le mot poète ne m'a jamais beaucoup plu.*
*Disons plutôt un homme qui reste lui-même tout en*
*[changeant sous vos yeux.*
*Il a cette voix que j'entends cet accent reconnais-*
*[sable*
*et pourtant il se promène à travers toutes les choses*
*[du monde vivant.*
*Il va dans la rue de Berri et en chemin il se méta-*
*[morphose en volcan*
*puis redevenu ni plus ni moins qu'un géant*
*il dort d'un œil de veilleur sans cesser d'être*
*[attentif.*
*Il rit entre ses dents et on s'aperçoit qu'il pleure.*
*Il parle comme un enfant et le voilà déjà grand-père.*
*Il parle en rêvant il soupire il siffle il s'en va*
*[plus personne*
*et voici qu'il se retourne et vient vers nous*
*immense et doux comme la laine avec le pas flexible*
*[du désert.*

*Il murmure, il chantonne, il s'avance un peu à [contre-temps*
*comme fait le jeune homme le dimanche, qui tra- [verse la place au moment où joue la fanfare*
*et ne veut pas que l'on croie qu'il marche en [cadence.*
*Il dit qu'il n'y a pas de différence entre lui et les [autres*
*et que l'on peut se loger tout entier sans secousse et [sans douleur*
*à l'intérieur de tous les êtres et même d'une autre [personne.*
*Il dit qu'il est la terre et le ciel étoilé, et voilà [pourquoi*
*il souffre quand un nuage obscurcit un de ses yeux.*
*Il dit aussi qu'il est le seul à connaître au milieu de [l'Océan*
*une petite fille toute seule à la fois vivante et morte*
*flottant sur un village fantôme.*
*Il dit qu'il écoute le Temps hennir et s'arrêter à sa [porte.*
*Il est à la fois hier et demain et aujourd'hui*
*quand il parcourt au galop les pampas de l'espace*
*et lorsqu'il se regarde dans la glace*
*il voit la carte en couleurs de l'Amérique du Sud*
*et ses rides ce sont les montagnes et ses veines bleues [les fleuves...*

*Et s'il y a tant de substitutions*
*quand ses grandes mains jonglent avec une étoile, [une fée le bœuf et l'âne que sais-je ?*
*comme avec d'humbles objets usuels*

*et s'il y a tant de changements à vue dans les appa-*
*[rences du monde*
*et si d'un mot à un autre mot tout simple*
*il y a soudain tant de mélodie et tant de distance*
*c'est parce que s'insinue en lui, en nous, dans notre*
*[bon sens quotidien*
*la tentation de la folie, la douce la clairvoyante*
*[la lumineuse folie*
*qui donnerait enfin un sens à tant de confusion,*
*c'est parce qu'en lui solitaire,*
*vacillant sur ses hautes jambes comme un poulain*
*[poussé trop vite*
*ou un vieil éléphant tendre et raviné,*
*toutes les frontières sont tremblantes et sur le point*
*[de se rompre,*
*toutes ces frontières que nous gardons si mal, avec*
*[tant d'effort, le dos arc-bouté,*
*entre ce qui est et ce qui n'est pas visible*
*entre moi-même et toi et le dieu inconnu*
*entre nos jours de poids de pain et de pluie*
*et nos nuits de fuite et d'algue et de possible*
*[illimité,*
*entre les images qui chantent et les musiques muettes*
*entre le charbon qui mûrit et les fleurs incandes-*
*[centes*
*entre tous ces objets qui bougent et qui font semblant*
*[d'être immobiles*
*et tous ces gens qui ont l'air de vivre et qui pourtant*
*[sont morts,*
*entre toi-même et toi-même, Supervielle qui dans*
*[le gave d'autrefois*
*convoquais tes ancêtres trépassés*
*et qui maintenant parti pour les rejoindre ne sais plus*

*si ce n'est pas toi le seul survivant*
*au milieu de nous qui diminuons...*

*Et ainsi avant de disparaître dans la brume au*
*[dernier tournant*
*nous adressons un signe d'adieu à ta haute silhouette*
*affectueuse et sérieuse, debout au milieu de la*
*[route*
*et il ne faut pas pleurer parce que l'on t'aimait*
*[bien*
*mais te sourire parce que tu es là et que tu nous*
*[parles avec cette voix reconnaissable*
*et que vraiment ni l'un ni l'autre et nous tous*
*nous ne savons plus très bien où nous en sommes*
*et que c'est peut-être ainsi dans cette grande hési-*
*[tation stellaire*
*que l'on se retrouve au-delà de notre vie entre ciel*
*et terre.*

JEAN TARDIEU

# NOTE FUNÈBRE

La mort, il semble qu'elle soit ivre ou qu'elle ait rajeuni, ces temps derniers, à voir l'allure qu'elle a pris, le zèle avec lequel elle court et ravage, fait son métier aux dépens de la famille spirituelle. En moins d'un an, que d'écrivains abattus, grands ou petits, que de poètes âgés ou jeunes vers qui nous regardions, l'oreille à leurs mots tendue comme au bruit léger du feuillage caressé par l'air chaud, cimes ou compagnons de futaie qui viennent d'être atterrés et qui ne sont plus que souches dans le pourrissoir des fougères ! Après Paul Fort, avant Reverdy qui fut retiré hier et qui ne sera pas effacé de notre souvenir, Jules Supervielle est l'un de ceux dont nous avons senti plus douloureusement la perte et dont nous sentons plus profondément le manque. La question qui est posée pour lui maintenant est de savoir comment son œuvre survivra à ce grand corps noueux qui paraissait un frêne avec une démarche erratique en outre. Persistera-t-elle, et par ramification sinueuse et souterraine va-t-elle susciter la croissance de jeunes pousses ? L'on serait tenté, sans vouloir jouer les devins, de répondre affirmativement.

Je sais bien que c'est illusion ou retard dans la majorité des cas que cette croyance à la survie de ce qui nous étonna, grâce au merveilleux contraste de l'encre noire avec le papier blanc. Parce que le temps est en prodigieuse accélération et parce que l'épouvantable proli-

fération et multiplication des hommes et de leurs travaux dégrade le passé constamment, sans plus d'indulgence pour la substance mémorable que pour la jolie poussière engouffrée d'un bout du monde à l'autre dans des millions d'aspirateurs. Ainsi, revenant aux écrivains et à la chose écrite, il est obligatoire, et il n'est pas malsain de constater la disparition quasiment totale de ce qui fut récemment fauché, romanciers surtout, prétendus philosophes, pédants, poètes même, et de voir le terrain nivelé déjà et désertique à l'endroit de chutes qui sont de la saison précédente et qui firent le plus grand bruit que l'on ait jamais entendu. Oui, mais ce coutumier oubli, qui a force de loi dans le proche lendemain, tombe en désuétude après un quart de siècle approximativement, et l'on voit surgir alors ce que l'on croyait aboli et qui était resté vivace. Malgré l'encombrement des bibliothèques qui tend à égaler celui des nécropoles ; quoique le temps approche où le trop-plein de leurs labyrinthiques espaces sera déversé périodiquement à la fosse commune par des fonctionnaires sourds, aveugles, ou de cerveau débile... Et puis il y a des exceptions même dans l'immédiat, il y a des morts qui font infraction à la loi, et je me plais à citer ici Larbaud, dont la figure, de son vivant un peu confuse, prend de la précision à mesure qu'elle s'éloigne, et dont les livres sont exemplaires à de jeunes esprits toujours plus nombreux. Larbaud qui eut le secret de ne jamais renoncer aux vertus de l'enfance, gardiennes de la fraîcheur.

Or, s'il est un écrivain qui se puisse et qu'il faille rapprocher de Larbaud, c'est précisément Supervielle, qui reconnut sa dette ou ses affinités en lui dédiant son plus important recueil : *Gravitations*. Le « Voleur d'enfants », l'estanciero Guanamiru, Supervielle en personne, tel que je me le rappelle (« Don Julio », comme le nommaient ses familiers), ressemblent à des

héros que Larbaud nous fit connaître. Les poèmes de Barnabooth ont probablement influencé les goûts et le caprice du Montévidéen encore plus que sa façon d'écrire, et certaine douceur triste, mêlée d'humour, qu'il portait naturellement en lui et qui est de l'Amérique espagnole aussi typiquement que le cigare, a trouvé sa confirmation sans doute dans les mots prêtés au dandy imaginaire. Entre Larbaud et Supervielle, dès les débuts du second, l'accord est si parfait que l'on n'aperçoit nullement un rapport de maître à disciple, et que ce n'est pas d'imitation qu'il convient de parler, mais de fraternité véritable. Un autre point de similitude est la persistance du caractère enfantin chez tous deux. On aurait tort de la vouloir expliquer uniquement à partir de la fortune familiale, puisque bien des hommes de pauvre origine n'ont pas été privés de ce don, qui pour un écrivain me paraît inestimable, car il met l'œuvre à l'abri de l'actualité, où sont à profusion les germes de ruine. Rien ne vieillit aussi vite que les trop fameux « grands problèmes » d'une époque. L'innocent Bluet d'Arbères est capable d'enchanter des lecteurs encore, tandis que l'on ne s'intéresse plus que laborieusement aux arguments d'Étienne Pasquier. Revenant à Supervielle, cependant, j'ajouterai que l'humeur enfantine le pousse au jeu plus que Larbaud, qui s'en méfie au contraire comme font les enfants dont c'est le plaisir d'être sérieux, et qui, dans ses rapports avec les jouets (les soldats de plomb, par exemple), introduit une gravité presque paradoxale. Autrement dit, le jeu de Larbaud est celui du très bon élève, du premier de la classe, du fils unique ; il reste un peu guindé en comparaison de celui de Supervielle, qui pour lui-même ou pour les gens qu'il met en scène a le courage de la gaminerie, sans renoncer aux bonnes manières. Son personnage de *comprachicos*, le fascinant colonel Bigua, n'est-ce pas une aimable invention d'enfant terrible,

et n'est-ce pas une plaisanterie bien aimable encore que son petit volcan de valise, objet propre à jeter le feu aux quatre coins d'un salon ? Telle part d'enfantillage est inséparable de l'œuvre de Supervielle, qui lui doit un aspect de sa figure fantastique, l'autre aspect, ou l'autre face (car cette figure est double comme celle de Janus), étant lié à une longue considération de la mort, ou mieux, à la tentative inlassablement poursuivie d'apprivoiser la mort et de se la rendre familière.

« Lorsque nous serons morts nous parlerons de vie », cette épigraphe de Tristan l'Hermite, qui se trouve, après la dédicace à Valery Larbaud, au seuil de *Gravitations*, on la pourrait placer aussi justement à la première page de tous les autres livres de Supervielle, qui de son vivant n'écrivit jamais rien d'où la mort fût tout à fait absente. Sans aucune indulgence, d'ailleurs, pour le macabre (à peine rencontre-t-on quelque trace de ce goût-là dans *L'Inconnue de la Seine*) ; sans révolte non plus et sans horreur. C'est chose de famille, vraiment, que la mort pour Supervielle : une sorte de seconde mère ou de mère à rebours que l'on porte avec soi et dans laquelle on sait que l'on rentrera pour finir, comme on est sorti de l'autre pour commencer. Il la traite en parente proche, il l'examine (on ne connaît jamais bien ses parents !), il la loue, la caresse, il la moque et la provoque un peu. Qu'il y ait dans cette attitude une part d'esprit baroque ou précieux, qu'elle provienne en quelque façon des poètes de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle, pour lesquels Supervielle eut beaucoup d'admiration et qui influencèrent la coupe de ses vers les plus réguliers, c'est possible. Mais chez aucun d'entre eux, chez nul ancien ou moderne, nous n'apercevons tant de familiarité avec la compagne virtuelle et cependant essentielle de l'homme, tant de gentillesse, tant de vraie courtoisie. Là, précisément, est la plus grande originalité de Jules Supervielle,

et je crois que c'est par là que son œuvre est le plus fortement solide, car il y a changement de sens, retournement, jeu de bascule, et, après nous avoir tant parlé de mort pendant sa longue vie, il va maintenant faire entendre du tombeau un écho vigoureux aux mots de Tristan. Sa voix nous parlera de vie sans cesse en prenant appui au point contraire, tout de même qu'il faut l'exemple ou le soutien de la pleine nuit pour montrer la lumière du jour.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

## UNE AME...

A Jules Supervielle.

*Un esprit qui se concerte*
*Voit son double sur le soir*
*Frapper plus humble que l'herbe*
*Aux fenêtres de l'espoir.*

*Il ne sait point qui s'avance,*
*Il écoute l'au-delà*
*Où les âmes de présence*
*Veillent l'homme qui s'en va.*

*Égratignure du bitume*
*Le soleil a perdu ses bras,*
*La mort ressemble à une écume,*
*Le galet gronde comme un chat.*

*Le lierre que l'on protège*
*Se fane sur un coup de dé:*
*Sommes-nous le rire des neiges*
*Sous l'avalanche des glaciers ?*

*Le mendiant qui frappe à ma porte*
*Marche dans les pas de la nuit...*
*Son sourire de sang m'escorte...*
*A huis clos, mon âme le suit.*

JEAN LAUGIER

# UN PAYSAN DU CIEL

Supervielle avait *ce quelque chose d'étranger* qui ne concerne pas l'Uruguay mais paraissait être le signe d'un monde inconnu d'où il vint rendre visite au nôtre et que sa mort semble l'avoir fait rejoindre. C'est ce quelque chose d'étranger qui donne une grande noblesse à son œuvre, l'éloigne de nous et l'en rapproche.

Encore, sans doute, un de ces paysans du ciel. Cela se voit sur son visage et dans cette manière de parler, qui le dénonce.

JEAN COCTEAU

## SUPERVIELLE

*Syllabe à syllabe, ton nom*
*Se recompose sur nos lèvres,*
*Feuille vivace, fruit secret*
*D'une terre à saveur de manne.*

*Ouvriers magiques, les mots*
*— Dociles à ta voix posthume —*
*Ont tressé de rive en côteau*
*L'arche bleue où ton corps s'anime.*

*Voici bouger ton ombre longue*
*Par mille rayons ciselée :*
*Tant d'ailes fusent de tes branches,*
*Supervielle clair amandier.*

JULES TORDJMAN

# JULES SUPERVIELLE

C'est l'un des plus grands poètes d'aujourd'hui qui s'en est allé, l'une des deux ou trois grandes voix mélodieuses de notre monde contemporain. Je suis sûr que lorsque La Fontaine, Gérard de Nerval ou Baudelaire sont morts, jadis, quelques personnes, qui n'étaient pas de leur famille, qui ne les avaient même jamais rencontrés, ont eu l'âme en deuil.

Un poète, en effet, est un ami secret, et la poésie, comme la musique, sait très bien « aller chercher au fond de notre cœur le chagrin qui le dévore ». La poésie de Supervielle, qui reflétait entièrement cet homme très intelligent et très bon, est l'une des plus efficaces que je connaisse contre la tristesse. Elle respire la sécurité et le bonheur. En lisant ses nombreux recueils où toute la nature, vraiment, gazouille et chatoie, où les animaux parlent, où Dieu lui-même explique avec une parfaite bonne grâce comment il a créé les êtres et les choses, je ne puis m'empêcher de songer que ces strophes à la fois éloquentes et familières, sérieuses et gaies, attendrissantes, émouvantes, comiques, auraient enchanté saint François au milieu de ses oiseaux et de ses biches : c'était là, sûrement, son langage.

Les grands poètes ne découragent jamais. Au contraire, on se sent, à les lire, gonflé d'ambition et d'allégresse. Il y a tant de joie dans leurs poèmes, une telle innocence, un chant si joli, qu'aussitôt la main vous démange et cherche, à son tour, une plume. La beauté

d'une femme est une promesse de bonheur, dit Stendhal. Celle d'un poème, c'est le bonheur lui-même, le bonheur *tenu*, qu'un ange vous apporte. Qui ne voudrait être un ange ?

Ce mot d'ange vient naturellement à l'esprit lorsqu'on pense à Jules Supervielle. Je crois qu'il n'y a pas une trace de méchanceté dans son œuvre, qui est vaste et diverse : rien que de la bonté, de la bienveillance pour toutes les créatures vivantes, et jusqu'aux plantes, et jusqu'aux minéraux ; de l'ironie aussi, et de « l'humour triste », comme il disait — le plus sûr pour rendre gai son prochain.

Une œuvre, c'est le portrait profond de son auteur. On ne ment pas quand on écrit, même si l'on parle par romans, fables, allégories, sonnets, odelettes, féeries et pièces de théâtre. Il y a une façon de *dire les choses* qui ne trompe pas sur celui qui les dit. Ce n'est pas dans ce qu'elle raconte que l'âme se dévoile, mais dans la manière dont elle le raconte, dans ses inflexions, dans sa chanson enfin. L'âme de Supervielle était parfaitement pure et bonne, tous ses livres le démontrent.

Il aura été le La Fontaine de notre temps, le petit frère des moutons, des diplodocus, des chats, des chiens, de l'âne et du bœuf de la crèche, des vaches d'Oloron-Sainte-Marie et de celles de l'Uruguay. Il a même parlé gentiment du Minotaure. Il a créé un univers aussi généreux et amusant que celui d'un poète de la Pléiade. Dans notre époque obscure et sotte, il était un contemporain de François Ier. Rien ne lui semblait absurde dans le monde et au-delà du monde ; au contraire, tout lui paraissait merveilleusement explicable et significatif, car il vivait dans l'innocence des enfants de Dieu. Il est l'un des saints les plus charmants du vieux et illustre calendrier de la poésie française. On l'étudiera comme Musset et comme Ronsard. Il est de leur lignage ; son génie vaut le leur, je crois bien. Je n'écris point cela sans un serre-

ment de cœur : je n'aurais jamais osé lui faire ce compliment, à lui qui se baptisa un jour « Modeste Supervielle ».

Voici quelques réponses de Supervielle au fameux « Questionnaire de Marcel Proust » :

« Pour quelles fautes avez-vous le plus d'indulgence? *Pour celles des autres.*

— Quelle est votre vertu préférée ? *La sagesse, l'ironie (laquelle est la nostalgie de la sagesse).*

— Quelle est votre couleur préférée ? *Cela dépend de celle qui est à côté.*

— L'oiseau que vous préférez ? *J'hésite entre le colibri et le marabout.*

— Vos noms favoris ? *Ceux de mes meilleurs amis.* »

Cela est peu de chose, sans doute, que ces boutades, mais elles suffisent à un esprit sagace pour deviner le cœur qui se cache derrière. Le colibri et le marabout, c'était lui tour à tour. Son long corps maigre et précautionneux d'échassier contenait une poésie qui fut un « bijou vivant ».

Ce n'est pas seulement un des rares maîtres d'aujourd'hui qui s'en va, c'est aussi un ami très cher, quelqu'un que l'on pouvait aimer autant qu'on l'admirait. Que l'âne et le bœuf de la crèche réchauffent éternellement son âme qui est aussi belle que ses poèmes.

JEAN DUTOURD

# PASSAGE DE JULES SUPERVIELLE

*Les joues en peau de fruits*
*Les yeux amandes noires sur l'horizon de homme*
*Un corps sensible de jeune peuplier*
*Beauté de ton enfance*

*Et puis nous te rencontrons Jules Supervielle*

*Tu as subi la vie*
*Tu as goûté l'amour*
*Tu as connu l'exil*
*Tu as pris sur ta chair*
*Pour que vivent tes enfants*
*Pour que sourie ta femme*
*Pour que ta conscience s'accorde à la poésie*

*Le temps t'a confronté avec ton DÉSIR*

*Te voici grave sous l'éblouissement de tes filles, les épaules comme écrasées devant leur beauté te frappant à tour de bras.*

*Et puis te voici avec un vieux corps comme un très ancien pied de vigne.*

*Seul ton front là-haut prend la lumière comme la dernière branche d'un arbre.*

*Un arbre impérissable.*

GABRIEL COUSIN

## RENCONTRE

Le 17 mai 1960, la terre entrait un peu plus avant dans les ténèbres : Jules Supervielle venait de mourir. Mais, pendant quarante années, ce grand poète avait allumé dans le cœur de ceux qui l'aiment une petite flamme qui ne s'éteindra pas.

Il y a quelques années, je passais avec lui une matinée inoubliable. J'avais osé lui soumettre mes premiers poèmes, mes premiers balbutiements. Supervielle les considérait avec cette tendresse que je n'ai depuis retrouvée chez personne. Il lisait ces pauvres vers avec une sorte d'emphase à laquelle je ne m'attendais pas de la part d'un homme si simple. Supervielle a toujours été émerveillé qu'il y ait des arbres, des rivières, des chevaux, des lampes et des ombres, et plus encore que des êtres soient capables de les nommer, de les célébrer comme lui-même avait consacré sa vie à le faire. De là son indulgence. La foi lui suffisait. Comme je lui demandais, à lui qui nous montra la genèse du monde, si la poésie l'avait aidé à fortifier sa croyance en approchant Dieu de plus près, il me répondit qu'il était aussi démuni que le premier jour de sa vie, qu'il était seulement plus soucieux, plus inquiet, et tellement loin de toute certitude ! Ah, moi qui croyais alors que l'amour de la poésie me permettrait de trouver une réponse à toutes les questions, je voyais dans l'espace d'un instant, et pour jamais, la profondeur de l'abîme

qu'une vie ne parviendrait pas à combler. Restait à chanter avec les mots les plus simples notre univers étrange et familier sans rien demander d'autre au chant que ce qu'il nous donne.

Jules Supervielle... je ne relis jamais ses poèmes sans me sentir directement concerné, et tout ce qui dans mon âme me semblait obscur et vague s'ouvre soudain à la lumière, se soumet à un ordre supérieur. Ses poèmes ? Leurs maladresses mêmes me touchent, et ce langage parfois mal assuré, ces tâtonnements d'une âme qui boite dans les ténèbres.

Je ne crois pas trahir la pensée des jeunes poètes en écrivant que Jules Supervielle occupe désormais dans notre mémoire et dans notre cœur la place la plus sainte.

ROBERT LORHO

## TOI QUE MASQUE LA NUIT

*Toi que masque la nuit de son gant de velours,*
*Dans l'étroit labyrinthe avances-tu toujours,*
*Pèlerin du réel, forçant les portes closes*
*Avec tes longues mains qui cherchent les étoiles ?*
*Vers qui tâtonnes-tu dans le mauvais brouillard*
*Où se perd ton immense et fragile personne ?*
*Passager clandestin qui sifflais dans les voiles,*
*Joueras-tu dans le noir à ton colin-maillard ?*
*Tu fus Prince du doute et des métamorphoses :*
*N'en as-tu pas fini de t'éluder toi-même ?*
*Tendre cœur obstiné, tu battis pour la mort,*
*A lui parler tout bas tu désarmais sa haine,*
*Et tu conquis ainsi, de semaine en semaine,*
*Un verger au soleil sur son profond domaine.*
*Élevant jusqu'aux fruits sa sève souterraine,*
*Tu ravis au silence une parole claire :*
*Mais le chant délivré se refuse à la terre.*
*Sur la lande salée, orante de lumière,*
*Où donc demeurons-nous, sinon dans le passage*
*De l'une à l'autre étoile errante des fougères ?*
*Et même dans les mots nul ne trouve refuge,*
*Si ce n'est le lézard du souffle au col étroit, l'amer*
*Rameau de lierre noir qu'on broie entre ses lèvres.*
*Édifions-nous le ciel, ce ne sont que nuages,*
*Échelles du couchant dont le noroît se rit.*

*La bouche qu'envahit le tourbillon de sable*
*Peut-elle seulement dresser le roc d'un cri,*
*Dolmen ouvert au vent qui sépare les cendres ?*
*Roulés par le mouvant miracle du ressac*
*Dans les bassins poreux où nos pieds vont se prendre*
*Nous ne laissons qu'une ombre aux bras des [anémones.*
*Soulevant le varech des falaises bretonnes,*
*Entre flux et reflux hennissent dans la brume*
*Les juments de la mer aux crinières d'écume :*
*Il n'est pas de saison que leur sabot n'efface,*
*Il n'est pas de maison qui garde notre trace ;*
*Riches, non du futur, mais de savoir-mourir,*
*Nous n'avons de royaume autre que la frontière*
*Où nous parque la nuit qui couve notre errance.*
*L'éternité de l'homme est sise dans l'espace*
*Que traverse aujourd'hui l'aérienne lumière,*
*Un reflet, une image, une voix qui halète,*
*Cette seconde mort qui défie le silence,*
*Ce peu de souffle où tremble une voix de poète.*

CLAUDE VIGÉE

## TOMBEAU DE SUPERVIELLE

*Mon plus lointain feuillage ondoiera dans ton*
*[souffle*
*Encore un peu de temps, puis ce sera ce point*
*Du soir où toute voix semble un oiseau qui souffre.*

*— Écoute, apprendras-tu à m'écouter de loin ?*

*Mais j'ai l'oreille emplie du sable de la mort.*
*Qui peut chanter encore une chanson pareille,*
*Et n'es-tu pour jamais cette lyre qui dort ?*

*— Il s'agit de pencher le cœur plus que l'oreille.*

*Oui, je cherche le geste où la chair accomplie*
*Vacille et s'affermit sur l'enfant de demain,*
*Je cherche mon élan que l'espace déplie.*

*— Tu trouveras en toi des ponts et des chemins.*

*Je trouve un nouveau sens aux mots que tu soumis,*
*Je reconnais ma cendre au feu que je surveille,*
*Ton feu que je brandis, pour être ton ami.*

*—. Pour venir jusqu'à moi qui regarde et qui veille.*

JEAN-PHILIPPE SALABREUIL

# PRÉSENCE DE SUPERVIELLE

## J'ESPÉRAIS LE REVOIR...

Je me rappelle très bien la première fois que j'ai vu Supervielle, à cause d'une question qu'il est venu à se poser à lui-même, sans rapport avec la conversation commencée : « Les images... En vieillissant elles deviennent plus rares, et je me demande si elles le deviennent de plus en plus, de plus en plus ? » Il s'interrogeait avec une perplexité non feinte, comme en un sujet où l'on ne peut ni ne doit dissimuler, où tricher n'est pas concevable. D'autres étudient l'image, l'imaginaire, l'imagination, à qui l'anxiété de Supervielle ce jour-là restera bien étrangère. Qu'est-ce que l'image, pour qu'un homme craigne de vieillir sans elle ? Cette inquiétude n'est même pas commune à beaucoup de poètes ; on ne la conçoit guère chez Valéry, pas davantage, je crois, chez Éluard. Le démon de l'analogie ne s'en va que si on le chasse, et revient au moindre signe. Supervielle se méfiait de lui, malgré son goût très vif pour un certain saugrenu de saveur hispanique. Non, l'image était autre chose, et si Supervielle ne s'est jamais mis en peine de la définir, c'est que, lorsqu'il écrivait, l'image était là et, manifestement, s'expliquait autant qu'il est possible. Et si elle s'absentait, comment, pourquoi, parler ? Les silences entre les poèmes, si remplis qu'ils puissent être par la vie, par le travail,

sont d'abord silence, attente, lacune dans le poème total qui ne s'achève pour nous qu'à la mort du poète (et les derniers poèmes de Supervielle sont parmi ses plus beaux). Je me souviens de lui plus tard, à Cabris, où il reprenait souffle après une grave maladie. Très affaibli encore, s'éloignant rarement de la terrasse d'où la vue s'étend sur l'Esterel, accueillant toute conversation avec une distraite bonté, sa véritable occupation, c'était d'essayer des rythmes, à voix basse ; je l'ai vu relire des yeux un début de poème avec l'air non de qui lit, mais de qui écoute, et une curieuse expression d'attente déçue, un peu chagrine, qui s'achevait sur un sourire non dépourvu d'humour. Il éloignait une main vers le ciel, et il soupirait, les yeux levés. Le lendemain, le poème souvent était écrit, car Supervielle avait alors de longues insomnies ; il les appréhendait, et en même temps il lui arrivait d'attendre et de recevoir d'elles ce que le jour lui avait momentanément refusé, l'image encore, la profonde image.

***

Je voudrais exprimer ici ce que je crains de ne lui avoir pas dit clairement. Au moment de la jeunesse, ou plutôt de l'adolescence, où se décide le rapport avec le langage comme vivant mystère ou comme outil sans intérêt propre, j'ai été sauvé (d'autres diront perdu) par un petit nombre de poètes, et parmi eux Supervielle. Personne ne me les avait montrés ; d'ailleurs, je n'écoutais personne, aucun raisonnement ne me parvenait. Qui a connu entre quatorze et dix-huit ans cette lutte sans objet, sans pensée, toute en espoir muet, me comprendra si je dis que le langage de la poésie m'est devenu nécessaire comme l'air dès l'instant qu'il m'a touché ; je cheminais vers lui à travers toutes les

lectures possibles, sans savoir qu'il existait. Mais voici que je lisais, et me répétais, le livre quitté :

*J'entasse dans ma nuit, comme un vaisseau qui sombre,*
*Pêle-mêle, les passagers et les marins,*
*Et j'éteins la lumière aux yeux, dans les cabines,*
*Je me fais des amis des grandes profondeurs.*

Supervielle a écrit des vers plus puissamment étranges, mais ceux-là montraient le chemin ; pour le sale collégien que j'étais, la misère mentale et physique se dissipait en les lisant. C'était toujours la solitude, mais le monde est là. Les *amis des grandes profondeurs* sont *les amis inconnus*, et le resteront, comme notre plus profonde existence nous reste inconnue, mais ils sont là comme elle, révélée par cette image qui garde aussi leur secret.

Le vocabulaire des écoles et des explications de la poésie est d'une singulière pauvreté ; on dirait que sur ce point le langage est en défaut, ou qu'il n'a pas lieu d'être. Les emprunts au vocabulaire philosophique, théologique, scientifique, ajoutent tant bien que mal à l'obscurité de la chose. Supervielle était plein de considération pour ces recherches de l'esprit ; elles prennent quelquefois la forme d'entretiens à la radio ; je l'ai vu écouter l'un d'eux avec un étonnement voisin de l'émerveillement. Peut-être quelqu'un allait-il enfin expliquer le temps et l'espace, la mémoire, le bonheur, la mort ? Lui, restait bien perplexe, en quelque sorte interdit devant ces énigmes. Distrait surtout, comme si rien n'était tellement sûr qu'on ne puisse entendre déjà venir ce qui l'écarte ou le change :

*Même dans le sommeil vous pressait l'avenir,*
*Et cherchait un peu de calme dans le ciel*
*Que sous vos yeux la nuit s'étoilait autrement,*
*Tant la distraction était son élément.*

Ainsi le monde nous est donné, d'apparence en apparence, dans le mouvement des jours, et la poésie de Supervielle est docile à ce jeu, qui n'est pas arbitraire et cependant nous surprend toujours. D'autres, comme Fargue, tentaient la *plongée dans l'éternel* où se fait visible, immobile, un pan de l'existence dans un éclair. Ce qui l'emporte chez Supervielle, c'est le mouvement ; dans presque tous ses poèmes, quelqu'un, quelque chose change de place, l'éventail de l'espace bat sans cesse, une identité se voit contestée par le devenir :

*Je suis seul sur l'océan*
*Et je monte à une échelle*
*Toute droite sur les flots,*
*Me passant parfois la main*
*Sur l'inquiète figure*
*Pour m'assurer que c'est moi*
*Qui monte, c'est toujours moi...*

Ces figures de l'espace et du temps sans fin renouvelées ont un foyer commun, qui est le corps humain, le corps du poète. Il est comme la métaphore première, qui porte toutes les autres et les entraîne.

*Ici l'univers est à l'abri dans la profonde température de*
*[l'homme*
*Et les étoiles délicates avancent de leurs pas célestes*
*Dans l'obscurité qui fait loi dès que la peau est franchie,*
*Ici tout s'accompagne des pas silencieux de notre sang*
*Et de secrètes avalanches qui ne font aucun bruit, dans*
*[nos parages,*
*Ici le contenu est tellement plus grand*
*Que le corps à l'étroit, le triste contenant...*

De *Débarcadères* à *Corps tragique*, l'œuvre de Supervielle est comme la geste du corps en qui l'espace et le temps s'inscrivent, épopée, comédie, fantasmagorie, toujours drame et mouvement. Condition humaine,

condition cosmique, conscience à tel point surprise et débordée par le jeu universel que le besoin d'une *mesure*, je dirais presque d'un *mètre* au sens de l'arpenteur, se révèle essentiel à cet être menacé par l'infini.

*Visage humain, vivant dans ta simplicité,*
*O tournesol sous la grêle de tant d'étoiles,*
*Touchant d'être si nu, toi qui n'as pour tout voile*
*Que cette âme doutant de son éternité...*

Les termes abstraits tels qu'*éternité* reviennent rarement chez Supervielle; son vocabulaire, d'autre part, ne recherche pas le concret, le technique, l'idiomatique, à la façon de Saint-John Perse. Les marines et les paysages de *Débarcadères* sont les seuls de son œuvre, à proprement parler, pittoresques ; Supervielle ne tarde pas à découvrir, hors le détail local, ou à travers lui, par un regard distrait, l'espace plus vrai, ni dehors ni dedans, infini et limité.

*Comme un lac qui reflète un mont jusqu'à sa pointe*
*Je sens la profondeur où baigne l'altitude*
*Et suis intimidé par les astres du ciel.*

Il ne cessera de l'explorer, de s'y perdre et retrouver, sans jamais se faire fort cependant d'une ambition métaphysique ou mystique, au contraire de beaucoup de poètes de notre époque. Ironique, ou d'une tendre humilité qui n'est pas renoncement, mais juste conscience d'une tâche infinie, d'une quantité de bonheur possible trop grande pour un seul être.

*Que voulez-vous que je fasse du monde*
*Puisque si tôt il m'en faudra partir.*
*Le temps d'un peu saluer à la ronde,*
*De regarder ce qui reste à finir...*

Supervielle n'est certes pas de ces poètes que le goût de l'Absolu préserve des communes angoisses ; il a parlé de la mort comme personne depuis Rilke (non, il y eut aussi Jean-Paul de Dadelsen). La poésie arrive alors à ce point extrême où elle ne saurait plus être connaissance (plus rien n'est connaissable que l'étroit sentier du langage encore clair, sur quelques pas), — où elle est réduite à mimer en quelque sorte l'inconnu, l'absence, l'oubli.

*Est-ce moi qui suis assis*
*Sur le talus de la nuit ?*
*Ce n'est pas même un ami,*
*C'est n'importe qui.*
*Regardons ailleurs, ailleurs,*
*Regardons toujours ailleurs.*

Mais l'enfance, et toute la vie, sont-elles réellement plus exprimables que la disparition du vivant ? Dieu seul pourrait les dire, du même mouvement qui les crée. Supervielle, dans *La Fable du Monde*, a évoqué cette vision totale.

*Je voudrais te remettre en mémoire la planète Terre,*
*Avec ses fleurs, ses cailloux, ses jardins et ses maisons*
*Parce qu'il faut que chacun tente à présent tout l'impos-*
*[sible,*
*Même si tu n'es qu'un souffle d'il y a des milliers d'années.*

Et si Dieu répond, comme il sait par Supervielle nous toucher !

*Ayez pitié de votre Dieu qui n'a pas su vous rendre*
*[heureux,*
*Petites parcelles de moi, ô palpitantes étincelles,*
*Je ne vous offre qu'un brasier où vous retrouverez du Feu.*

*
* *

J'espérais le revoir ; c'était une des joies que je me promettais de mon retour en France, après la misérable Amérique. Je reverrai peut-être le superbe tilleul, sur la terrasse de Cabris, où nous allions nous asseoir, à la fin des après-midi, durant l'été de 1952. Supervielle aimait tellement cet arbre, qu'il abandonnait volontiers toute conversation simplement pour écouter le vent dans le grand feuillage, pour voir bouger la lumière et l'ombre dans l'air environnant. Je songe aujourd'hui à cet arbre comme à un poème de son ami, et aux poèmes de Supervielle comme à ce grand arbre qui lui survit. Supervielle nous a quittés, mais faisons silence, écoutons, il est là.

*Un poète prenait les mots de tous nos jours*
*Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle*
*Tristesse, infiniment plus triste et moins cruelle,*
*Il avait un visage, où l'air se reflétait,*
*— Passage des oiseaux, et dessous des forêts —,*
*Qui se reforme encor dans sa tâche profonde,*
*Et, nous aperçoit-il, abrité par ses vers,*
*Qu'il se console, avec nos visages divers,*
*De n'être plus au monde.*

HENRI THOMAS

# CONVERSATION

« Si nous remontions, voulez-vous, à quelques-unes des sources de votre poésie ? Vous nous les avez révélées récemment dans *Boire à la Source.*

— C'est en partie un livre de commande.

— Raison de plus. Vous avez connu tout enfant de merveilleux panoramas.

— La Pampa d'abord, l'Océan, puis les Pyrénées. Je suis né, vous le savez, à Montevideo, ce qui ne m'empêche pas d'être Français ; mais je suis aussi Uruguayen. Deux patries, il me semble que c'est d'accord avec ma biographie, l'apparente et la profonde. Et je crois aussi que c'est le commencement de la sagesse internationale, de la sagesse planétaire.

— Dès l'âge de huit mois, vos parents vous ont amené en France.

— Je les ai perdus à peine arrivés ; ils sont morts à Oloron, empoisonnés tous deux, pensait-on, par l'eau d'un robinet qu'on n'avait pas ouvert depuis longtemps et qui devait contenir du vert-de-gris. Mais un médecin m'a dit que ce n'était pas possible et qu'ils seraient morts du choléra qui sévissait alors à Marseille, où ils avaient débarqué.

— Il y a eu pour vous, au départ, cette séparation ; il y a eu cette absence. C'est, je crois, une première source. Elle ne finit pas de couler, de vos premiers à vos derniers poèmes.

— Oui, j'ai toujours essayé de dominer le silence insupportable des morts.

— Rilke ne pouvait s'y tromper. Après avoir lu le *Portrait* qui ouvre le recueil de *Gravitations* (et qui est pour vous, je le sais, un poème essentiel), il a écrit que vous étiez un des premiers à « rythmer l'infranchissable ».

— Ce n'était qu'une lettre, et par conséquent la courtoisie y avait sa part.

— En Uruguay, vous avez passé presque toute votre enfance dans une entière liberté.

— De splendides week-ends avec mes cousins-frères, loin de nos parents. Nous allions trouver nos chevaux à cinq lieues de la capitale.

— Le cheval ! L'amour qu'on a pour les bêtes, ça découvre un type d'homme. Baudelaire aimait les chats, Rousseau les chiens et les oiseaux, Francis Jammes les ânes. Vous, Supervielle, c'est le cheval.

— Et la vache. La vache sauvage, bien entendu.

— Le cheval, ça appelle le cavalier...

— La vache aussi quelquefois.

— Vous êtes dans notre siècle le dernier poète chevalier...

— Disons donc poète chevalier et vacher, et même de toutes les bêtes, y compris celles du Bon Dieu.

— Je n'oublie pas le voyage. Vous êtes un perpétuel voyageur.

— Je ne le suis plus guère. Avec l'âge, j'ai dû m'assagir. Mais la vie fait souvent bien les choses. Je n'ai jamais peut-être autant voyagé que maintenant.

— Je ne voulais pas parler de vos voyages imaginaires, mais des mers, des pays réels que vous avez traversés.

— Malheureusement je n'ai guère jamais fait qu'un seul très grand voyage, de l'Amérique du Sud en France.

— Toujours embarqué...

— Débarcadères !

— Vous avez passé, dites-vous quelque part, plus de quatre cents jours en haute mer. Comme Paul Claudel ou Saint-John Perse, vous êtes le passager de vaisseaux réels. Et avec cela vous aviez le génie de la rêverie...

— Plus je vais, plus je fais confiance au rêve qui, chez un poète, défriche la route. Vous parliez de Claudel. C'est le seul à qui je donne du maître et sans aucun effort. C'est un grand écrivain en prose, un des plus grands qu'il y ait jamais eu. C'est un génie prodigieux. Avoir écrit *Tête d'Or* à vingt ans est aussi extraordinaire que d'avoir fait la *Saison en Enfer* à dix-sept. Je place Valéry très haut également, ce qui ne veut pas dire que nous n'ayons d'autres maîtres dans la littérature contemporaine. Il y en a bien une dizaine ou même une vingtaine. Ce que je veux dire seulement, c'est qu'un poète ne se sent inférieur à personne.

— Vous avez une réputation de modestie.

— En vérité, je devrais dire qu'étant le poète que je suis, je ne me sens inférieur ni supérieur à personne. Je me sens de plain-pied avec tous les hommes. L'immodestie chez moi est exceptionnelle ; c'est une irruption du désespoir qui ne veut pas passer pour tel et prend le masque du défi. J'ai toujours été un anarchiste en matière de hiérarchie littéraire. Je n'y ai aucun mérite, puisque je ne fais partie d'aucune Académie... Il me semble que nous devons tous nous traiter comme des égaux et, s'il y en a de meilleurs, ça finira par se savoir.

— Travaillez-vous pour la postérité ?

— C'est fort possible. Je vous dirai modestement — vous pouvez sourire — que je crois être un poète d'anthologie. Voyez où mène la modestie. Je crois même que je le serai de plus en plus. Mais tous les poètes n'ont-ils pas ce sentiment ? Je ne voudrais pas faire mon petit Stendhal. En vérité, je ne suis qu'un travailleur intellectuel comme tant d'autres. Je me réveille tous les matins sans le moindre galon sur mon pyjama. Au fait,

est-ce que Mauriac n'a pas dit quelque chose comme ça ? J'ai très mauvaise mémoire. Mais vous le savez, il m'arrive d'être capitaine au milieu de la journée ou colonel et même maréchal de France le soir. Parfois, ç'a beau être le soir, je suis encore sans galons... C'est affaire d'humeur et de météorologie.

— La poésie est le fait du Prince. Vous admirez Claudel, grand écrivain. Et les autres poètes en prose de ces derniers temps ?

— Un des plus grands certainement, c'était Jean Jaurès. Ses images sont parmi les plus belles que je connaisse ; et il les inventait devant son public puisqu'il ne préparait pas, me dit-on, ses discours.

— Vous parlez avec courage.

— Quand on ne prépare aucune Académie, il est très facile à un écrivain d'avoir du courage. C'est à la portée de tout le monde. On peut dire tout ce qui vous passe par la tête. Par exemple : je crois avoir été influencé par Romains dans mes débuts, mais il me semble que depuis quelque temps il me rend la politesse. Bref, nous sommes restés de bons amis, et je suis sûr qu'il voterait pour moi, si je me présentais à l'Académie. Mais d'abord je ne serais pas élu ; puis je n'aime pas à prendre mon tour comme pour l'autobus. Et puis, étant amoureux de simplicité et de silence et nullement causeur, je suis plus heureux sur la chaise de paille de la cuisine que dans le plus illustre des salons. Je suis un farouche solitaire.

— Nous avions décidé de ne parler que de votre œuvre.

— Je m'excuse de sortir un peu du sujet. Mais je vais vous faire une confession. Je ne pourrais pas survivre à beaucoup de lettres d'insulte. Il est facile de dire qu'on les méprise. Moi, je ne méprise rien et, faisant confiance au public, je crois que je n'en recevrai pas. Je ne demande pas d'éloges non plus, mais le silence sur une tombe qui n'est pas encore ouverte et qui, je

l'espère bien, ne le sera pas de très longtemps. Il faut du calme à un vieux poète pour son travail. Je demande et mérite du repos pour la continuation de mon œuvre. Il n'y a dans tout ceci aucun opportunisme. Ceux qui connaissent mon œuvre verront que c'est tout à fait dans la suite de mes poèmes *Prière à l'Inconnu* et *Tristesse de Dieu*, écrits en 1937-38, où je m'adresse à tous. Surtout qu'on ne dise pas : « C'est un vieux malin. » Ce n'est pas vrai. Si j'étais malin, je serais beaucoup plus connu que je ne le suis et mérite de l'être.

— Parlons, voulez-vous, de vos premiers recueils.

— Ils sont mauvais.

— Je ne vais pas vous contredire. Avouez pourtant qu'ils ont un ton bien à eux.

— Je le concède avec plaisir.

— On l'entend dans *Brumes du Passé* et *Comme des Voiliers*, romantique et parnassien par la forme. Déjà on peut y surprendre quelques vers de vos thèmes familiers.

— C'est exact.

— Dans *Débarcadères* et *Gravitations*, nous voilà emportés dans une houle sans fin, la vôtre...

— Je suis un rêveur de naissance et j'ai même le cœur rêveur plus qu'à l'ordinaire. Je suis incapable de fixer longtemps mon attention sur des problèmes difficiles auxquels seul mon cœur comprendrait quelque chose ; mais le cœur ne raisonne pas toujours très bien, et son vocabulaire est confus. On ne sait pas exactement ce qu'il dit, bien qu'on sache parfaitement de quel côté il bat. Toute ma poésie a été un appel à la compréhension des lecteurs, de tous les lecteurs. Je garde aussi précieusement une lettre d'Éluard qu'une autre de Saint-John Perse ou une troisième d'un inconnu. A ce propos j'entends dire qu'il est des poètes maudits, malades, et qu'il en est de sains.

— Vous voulez dire : dont la santé est bonne ?

— Oui. Quel est d'après vous le portrait d'un poète sain ?

— Qui pourrait le faire mieux que vous ?

— Le poète sain a généralement une ou deux hernies, un cœur qui flanche, un poumon malade, quelques dents en moins et de la bonne volonté en plus. Il a des organes qui font mal dès qu'ils s'interrogent et ils sont fort questionneurs, des nerfs que nous appellerons fantaisistes pour ne pas leur faire de la peine, mais qui sont en réalité méchants à l'intérieur, même s'ils n'en ont pas l'air, du dehors. Le poète sain est somme toute très résistant. Il croit toujours qu'il va mourir, mais il ressuscite comme le héros de ses fictions. Il épate même ses médecins et les rassure en se rassurant lui-même.

— J'ajouterai que le poète sain est le poète de l'accueil.

— Il ne voudrait ressembler à personne, bien que certains trouvent qu'il rappelle un peu Laforgue.

— Peut-être parce que Laforgue est né lui aussi à Montevideo. Un vieux colonel disait bien connaître le *Discours de la Méthode* parce qu'il avait commandé la garnison de La Flèche.

— La Flèche ? où Descartes fit ses études ?... Permettez-moi de le dire, c'est de la science toute fraîche. Nous parlions de Laforgue, mais Verlaine, Scarron dans ses vers plaintifs, Clément Marot, Villon ne font-ils pas songer aussi à Laforgue ? En vérité, plus je vais, plus je crois en littérature aux affinités de tempérament. Quant aux influences, ce n'est souvent là qu'un passe-temps de critique, une mise en train du dit critique qui veut se donner de l'assurance et se place d'emblée sur l'important tremplin où l'on juge les autres.

— Vous nous donnez à tous, critiques et professeurs, une excellente leçon. Rassurez-vous, nous n'en profiterons pas.

— Je ne pensais pas à vous, certes. Si le poète sain

ne veut pas ressembler aux autres, ce n'est pas par vanité, mais par besoin de défense chez quelqu'un qui a toujours été ou s'est cru toujours plus ou moins malade puisque c'est là ce qu'on appelle la santé. Mais la santé profonde, la santé métaphysique, le poète sain l'a en toute propriété et c'est tout de même quelque chose. Mais nous ne sommes pas à l'hôpital. Revenons plutôt à ce que vous disiez au sujet de *Gravitations*...

— Vous y rêvez les yeux ouverts sur le songe du monde. Et quelle inquiétude ! Quelle plongée au cœur du mystère ! Rien de plus immémorial d'ailleurs qu'une telle inquiétude ; c'est celle d'Héraclite.

— J'avoue n'avoir rien lu d'Héraclite ; j'ai failli dire Héraclès.

— C'est toujours à ce monde d'ici que vos images et toutes vos métamorphoses nous renvoient. Vous n'y voyez aucun symbole ?

— Ni aucun inconvénient.

— Je ne vous lâche pas, Supervielle. Je voudrais préciser : elles ne sont pas pour vous le signe d'une autre réalité ?

— Je n'en sais trop rien. Je me laisse aller à mon instinct. Je n'ai jamais songé à avoir des idées en critique où je ne suis qu'un touriste.

— Je ne vous crois qu'à demi. Vous avez, à la fin de votre livre *Naissances*, songé à un art poétique. Ne vous défendez pas. Bien mieux que songer : vous l'avez écrit. Nul n'a mieux défini votre art que vous-même.

— Je vois plus clair en moi que chez autrui. Bien que me sentant confus et complexe à l'extrême, ou peut-être à cause de cela même, je tends toujours vers une certaine simplicité.

— En général, on considère les années de 1930 à 1939 comme les plus importantes de votre création. Non ? Ce n'est pas votre avis ?

— Je ne sais.

— C'est une ample moisson en neuf années : poésie, théâtre, conte ou nouvelle. Votre premier roman *L'Homme de la Pampa*...

— C'est un livre raté, mais de quelque importance dans mon œuvre, et il a été peut-être un germe pour certains poètes.

— Voilà qu'après avoir nié les influences vous les saluez en passant.

— Je suis heureux que vous parliez de mes contes ; les meilleurs d'entre eux valent pour moi mes poèmes. Quant à mon théâtre, j'ai essayé de le porter au niveau de mes contes en faisant de plus en plus confiance à mes dons de poète. J'ai repris tout récemment *La Belle au Bois* et je crois m'en être rendu maître comme pour *Robinson* et *Le Voleur d'Enfants*. Je me demande si *La Belle au Bois*, dans sa dernière version, ce n'est pas ma meilleure pièce.

— N'avez-vous pas craint, en la reprenant, qu'elle perde cette fraîcheur qu'elle avait quand les Pitoëff l'ont jouée en 1932 ?

— Bien au contraire. Je crois corriger utilement parce que je n'ai pas une bonne mémoire. Je relis mon texte, comme s'il était d'un autre.

— Oui, vous avez dit que l'oubli était un créateur à rebours. Que rien n'égalait la discrétion de ses coups de gomme. Ce sont peut-être vos ratures les plus profondes.

— Et les plus justes.

— Au temps où vous écriviez *Le Forçat innocent* et *Les Amis inconnus*, le monde intérieur vous hantait alors jusqu'à l'obsession.

— J'avais commencé à m'exprimer dès *Débarcadères* et même dès certains poèmes de l'*Humour triste*.

— Sans doute. Vous y découvriez déjà votre étrangeté.

— Nous avons tous en nous un étranger. On ne le découvre pas tous les jours.

— Dans ces recueils, vous parcourez votre distance intérieure.

— Comme ne le dit pas Georges Poulet. Mais mon œuvre est si peu connue...

— Ne le croyez pas. Personne ne crie sur les toits qu'il lit les poètes. On vous sait par cœur. Ça me fait songer, je ne sais trop pourquoi, à votre admirable poème de *L'Oiseau* des *Amis Inconnus*. On parle à un interlocuteur qu'on ne peut pas situer. C'est dans *La Fable du Monde*, *A la Nuit* et *Oublieuse Mémoire* que je crois saisir le mieux votre exercice de poète.

— Je vois avec plaisir que vous aimez mes derniers recueils. *A la Nuit* n'est-il pas un de mes meilleurs ? Mais tous mes poèmes se prêtent main-forte ; ils s'éclairent les uns les autres. Ils sont comme des combattants d'un même rêve. J'ai retouché récemment *A la Nuit*. C'est un long poème de cent vingt vers.

— Vous y montrez une sûreté de grand architecte. Ceux qui pensent que ce n'est pas là le meilleur de vous, c'est qu'ils ne goûtent pas en général la cohérence du poème et, comme vous le dites vous-même, sa « plausibilité ».

— Et l'étendue de la vision.

— A ce point de vue, *A la Nuit* est un de vos grands poèmes achevés. J'ajouterai que j'y trouve le mouvement qui vous est propre, votre réponse précisément aux ténèbres du monde et à celles de votre nuit intérieure.

— Ma réponse ou ma question.

— Sans doute. Au départ, vous êtes toujours, on dirait, au cœur d'une grande confusion.

— Oui, le moins sûr de « la grande assemblée ».

— Valéry disait, lui, que le poète doit être infiniment éveillé.

— Ce n'est pas tout à fait ça pour moi. C'est même loin d'être ce qui m'arrive. Pour moi, le poète doit être éveillé tout en gardant des lambeaux de sommeil

conscient, je veux dire de sommeil rêveur et imagé.

— Un sommeil qui serait lucide...

— Je collabore avec ce sommeil-là. C'est dans la profondeur que transparaît le mystère.

— Oui, chez vous, le rêve poursuit son rêve dans l'éveil.

— Je trouve cela très juste. La poésie me sert à mettre des lumières dans mon obscurité, je ne dis pas des opacités. Sauf de rares fois, les mots n'existent pas pour moi ; ils s'effacent derrière ce que je veux dire.

— Certes. Je n'ai jamais cru, quant à moi, que la poésie fût pour vous un exercice de langage (comme pour Valéry, par exemple, ou pour Gongora). Vous ne partez pas comme eux du verbe, vous y allez.

— C'est cela.

— Le poème est le lieu même où vous vous rassemblez et où vous vous rassurez.

— C'est mon lieu de salut, c'est ma religion inconsciente. Et si je crois en Dieu ce n'est qu'en poésie.

— Eh ! bien, vous l'avez échappé belle, Supervielle. Imaginez ce qui aurait pu vous arriver si vous n'étiez pas né poète ?

— J'aurais été horloger comme mon grand-père. Poète, j'ai apprivoisé mes monstres tant bien que mal. Je les ai domptés, mais parfois je reçois un coup de patte dans ma cage.

— Ces derniers temps, il est arrivé au conteur que vous êtes d'éclairer un peu le poète.

— De le surveiller.

— Oui, c'est plus juste. Quelques critiques se sont récriés. Bien à tort il me semble. Le récit n'est là que pour soutenir les démarches de la rêverie ; il est là pour que nous puissions, nous aussi, suivre votre rêverie où elle entend nous mener. Ce n'est pas perdre le mystère.

— C'est le talonner de son mieux.

— Avec vous d'ailleurs, le mystère n'a jamais eu le dernier mot.

— Le dernier mot ? Ça fera encore, j'espère bien, un recueil de trois cents pages ; disons une centaine de pages.

— Votre œuvre, si belle, est aussi une bonne chose. Je dis cela en songeant au *Livre de Fables* que vous m'avez montré un jour et qui fut votre premier recueil de poésies, de fables précisément. Vous aviez neuf ans. La préface me ravit. A neuf ans, vous écriviez : « Je vais « faire un petit ouvrage court et pas très bien fait, mais « ça va être une chose qu'on peut appeler une bonne « chose. »

— Vous voyez. On m'a accusé d'être complaisant. J'ai commencé de bonne heure. Je crois, d'ailleurs, que tous les conteurs le sont, mais il y en a qui cachent leur jeu. On me trouvera peut-être trop franc. Que voulez-vous ? Je suis pour les bons sentiments. Toute mon œuvre en est sortie ou presque. Je ne suis pas le seul. Prenez de grands exemples et si loin de moi que j'en suis effrayé. Pensez à Balzac, Dickens, Tolstoï, Bossuet. Et Molière, Victor Hugo, Dante, une bonne partie de Shakespeare, Cervantes, les poètes métaphysiciens anglais ou espagnols, bref, tout ce que j'aime le mieux. Et Hölderlin et tant d'autres...

— Je vous ai entendu dire que la forme achevée efface la part du diable.

— Je vous dis mon opinion toute nue, et l'innocence n'a jamais été considérée comme une vertu critique. Je comprends que chacun s'en tire comme il peut avec les dons qu'il a reçus. Certes, le diable a du génie, mais Dieu en a davantage et ne s'attarde pas aux petitesses comme le Malin. Il voit grand et haut, et sans fin ni commencement.

— Vous étiez né, Supervielle, pour écrire la fable du Monde. Votre manière n'est ni mystique, ni angélique,

ni démoniaque. C'est celle d'un homme toujours derrière son œuvre. Pas de geste pour maudire ni pour déchirer. Le trépied de la pythie, les signes cabalistiques, ce n'est pas votre fort.

— C'est un peu savant pour moi.

— Votre manière c'est la patience, la modestie malgré certaines apparences, la confidentielle simplicité, la droiture. Ce sont là de grandes manières. Je n'oublie pas non plus, bien sûr, quelques moyens de bord : votre ironie, votre humour, votre tendresse.

— Si cela est, je suis heureux d'avoir été un poète humain à une époque où la poésie, en France, s'était bien déshumanisée.

— Le lâcher-tout ou l'agression n'est pas de votre goût.

— C'est exact.

— Ni d'envoyer l'intelligence et la conscience par-dessus bord.

— Il ne faut jamais rien envoyer par-dessus bord.

— Pas même la bêtise. N'est pas bête qui veut. Votre poétique justifie ce que vous dites. Ce qui me frappe, c'est ceci : d'une part, vous vous modelez dans la forme rigoureuse du poème avec toutes les exigences d'une poétique plus ou moins traditionnelle ; et, d'autre part, vous vous exprimez — aussi poétiquement cela s'entend — dans la forme plus libre du vers blanc, du verset ou dans ce qu'on a appelé à tort, il me semble, le poème libre. On dit poème libre ou vers libre, mais, à y regarder de près, la règle la plus stricte se retrouve dans cette apparente liberté. Le poème libre, le vôtre, obéit à d'autres exigences que celles de vos poèmes en vers, voilà tout.

— Je laisse à ce qui est à dire le soin de choisir sa forme.

— Vous vous déplacez avec une entière aisance du poème en vers au poème libre, et vous passez avec la même aisance de la prose au vers et au poème dialogué.

— N'est-ce pas là la raison qui m'a poussé vers le théâtre ces dernières années ?

— Pourtant, votre poésie est la moins théâtrale, la moins spectaculaire qui soit. Je vous l'avouerai : j'aime moins votre théâtre que vos contes ou vos poèmes. Il y faudrait, à mon avis, une *poésie* qui ne soit pas celle qui s'élabore dans vos poèmes. On dit du théâtre : poème dramatique. Les genres sont sans doute hétérogènes dans ce qui les fonde ; une même voix ne peut les accomplir.

— C'est possible. Je ne sais. Je voulais simplement dire que c'est un besoin obscur mais tenace de communiquer avec mes lecteurs qui m'a poussé à écrire des pièces de théâtre.

— Vous avez certes, dans votre poésie, le souci constant d'être compris. La ligne de communication entre le poème et le lecteur, vous ne cherchez pas à l'interrompre ; bien au contraire. Ni par la trop grande puissance de l'image, ni par celle de la musique. Vos images sont toujours contrôlables, et la musique de vos poèmes ne se présente pas d'abord comme un chant.

— Sauf de rares fois.

— C'est un murmure réglé, psalmodié, une sonorité sourde faite de toutes les flexions de la voix, mais discrètes et proches du silence.

— Ce silence qui, plus encore que la parole, est à tout le monde avec des nuances infinies.

— Votre chant obéit au poète créateur autant qu'au musicien. Ce souci d'une poésie qui ne fasse pas court-circuit par l'image ou par le chant explique aussi, à ce que je crois, que vous n'ayez jamais songé à détruire le sens intelligible que le langage porte en lui en même temps que son pouvoir de modulation et d'image. Vous avez ainsi d'une certaine manière — et bien à vous — renoué dans notre poésie le discours. Depuis Mallarmé, on s'efforçait de la cacher ou de le rompre.

— Tout cela me paraît extrêmement juste.

— Vous avez réintroduit dans le poème le fil conducteur de la pensée, d'une pensée non pas exprimée, bien entendu, comme dans la prose, mais éveillée et pressentie, devinée sous la fiction.

— Tout cela baigne dans le rêve. Il s'agit toujours d'une pensée rêvée, comme disait un poète hindou dans la définition de la poésie.

— Vos poèmes très souvent commencent à la manière des contes...

— Pour aller au cœur du mystère, j'aime à savoir exactement d'où je pars.

— On ne peut se tromper sur une telle logique du récit. De toute évidence, elle est elle-même rêvée. Ces subterfuges du conteur font parfaitement leur office poétique. C'est sans doute une de vos conquêtes les plus décisives à notre époque d'avoir trouvé une telle voie d'expression poétique entre l'hermétisme volontaire et d'ailleurs plein de grandeur du symbolisme et les illuminations du surréalisme. »

JULES SUPERVIELLE et OCTAVE NADAL

## LE CŒUR DE SUPERVIELLE

L'espace : l'océan, l'air, les pampas, les montagnes ; les fables, les songes, les changements, l'enfance, la fantaisie ; Jules Supervielle, d'un pas léger, vagabonda longtemps dans cet univers peuplé d'animaux et d'amis familiers ou bizarres, et nous l'y suivrons toujours avec un bonheur amusé, attendri. Il ne faisait pas du langage un fouet ; mais lions et montagnes, c'est par une sorte de murmure plutôt qu'il les amadouait, les réconciliait, entre eux et avec nous. Il n'a cessé de tisser des liens avec les mots, mais en tisserand discret, prudent, presque rusé. Ses poèmes ont une continuité essentielle qui n'est pas due aux articulations logiques d'un discours fortement structuré, ni même à l'emploi d'une prosodie absolument, manifestement régulière ; mais qui tient d'abord à l'égalité du souffle, prononçant une sorte de long monologue assourdi, mais sans ruptures, hors de brefs repos à la fin du vers ; à l'unité du ton qui ne supporte aucune incohérence ni dans le choix des images, ni dans celui des vocables, se gardant de tout ce qui, trop plat ou trop éclatant, interromprait le mouvement presque monotone des paroles ; à l'usage très habile de simples liens de coordination tels que *et*, *mais*, *puis*, qui assurent les enchaînements sans en avoir l'air. Ainsi l'impression donnée par la plupart des poèmes de Supervielle est-elle, comme chez Verlaine, chez un certain Verlaine (encore qu'avec moins d'acidité), celle d'une *insinuation*, d'une parole fluide qui

épouse les formes du monde, se glisse au cœur de la réalité presque subrepticement et prend celle-ci au piège de son incertaine douceur. Continuité qui semble aplanir les différences, effacer les contradictions ; qui concilie toutes choses en se soumettant à une mesure.

*

*Un jour, quand nous dirons : « C'était le temps du soleil,*
*Vous souvenez-vous, il éclairait la moindre ramille... »*
....
*« C'était le temps inoubliable où nous étions sur la Terre... »*

Supervielle a imaginé souvent ce « regret de la terre », si tendrement aimée, la terre qu'il n'avait aucune envie de perdre, dont il sentait intensément la fragilité. Quand il se laissait envahir par cette pensée-là qui était plutôt une rêverie, une anxiété, un étonnement, peut-être semblait-il s'appauvrir, parce qu'alors les espaces, les bêtes, les fables, les personnages, les métamorphoses s'éloignaient de sa préoccupation ; il devenait moins vagabond, moins inventif, moins enjoué ; il entrait (sans le moins du monde s'en vanter, ni appeler au secours) dans une solitude confuse (« Une main entre les miennes / Mais c'est une ombre de main. / Ne serais-je plus certain / Que des formes incertaines ? »), solitude qui fut de plus en plus souvent sa demeure avec l'âge ; et il est merveilleux de l'y voir tenter de se tenir quand même debout et souriant, alors qu'il n'a presque plus rien pour se défendre ; ou plutôt quand tout lui devient ennemi. Un émouvant poème des dernières années, *Le Chant du Malade*, décrit très bien ce mouvement qui va de l'univers, de la tendre royauté sur l'univers, au dénuement effrayant de l'avant-mort :

... *Et le malade redevient l'assiégé solitaire avec sa tête*
*qui émerge de sa citadelle effondrée*

*Dont seules les meurtrières sont intactes*
*Et construites avec tant de perfidie*
*Qu'il lui faut recevoir tous les coups sans pouvoir en donner un seul.*
*Et lui, qui ne sait pas atteindre Dieu par le raccourci de la prière,*
*Voit ses amis morts depuis longtemps, le reconnaître comme un des leurs.*
*Fallait-il donc que cette chambre s'ouvrît si grande à l'univers*
*Pour qu'ils lui fissent tous ensemble le signe intime d'approcher...*

*Le signe intime d'approcher :* c'est en obéissant à ce signe à la fois terrible et attirant que Supervielle, dès les poèmes du *Forçat innocent*, s'est élevé, sans quitter jamais son air de jouer, d'être mal sûr de soi, au plus haut niveau de la poésie. En fait, il faudrait dire plutôt qu'il s'approche de son centre, de sa plus pure source, du cœur de son univers (dont même les plus lointains bords d'ailleurs sont encore bien à lui) ; et il se trouve qu'au cœur de son univers, il y a justement son cœur, son cœur tendre, avide, étonné, faiblissant.

*Il ne sait pas mon nom*
*Ce cœur dont je suis l'hôte,*
*Il ne sait rien de moi*
*Que des régions sauvages...*
....
*Ne saurais-je du moins*
*L'éclairer à demi*
*D'une mince bougie*
*Et lui montrer dans l'ombre*
*Celle qui vit en lui*
*Sans s'étonner jamais...*

Voici donc le cœur, l'obscurité, « une mince bougie », le visage de la femme aimée (mais, avec le temps, ce visage même aura un peu moins de pouvoir), de sorte qu'en fin de compte la seule chose qui soit proche, ce sont les morts, et pourtant ils demeurent insaisissables. Voyez comme les Pyrénées et l'enfance ont bientôt fait de leur céder la place, dans cet autre poème admirable qu'est *Oloron-Sainte-Marie*. Si fabuleux qu'il puisse être d'avoir fait obéir océans et fauves à un murmure, il est plus beau encore d'avoir dit, des vivants et des morts :

*Mais en nous rien n'est plus vrai*
*Que ce froid qui vous ressemble,*
*Nous ne sommes séparés*
*Que par le frisson d'un tremble...*

Cet arbre qui bouge dans l'air aux confins des deux royaumes, c'est aussi le point extrême qu'atteint l'œuvre de Supervielle (extrême et central), merveille qui se prolonge encore un peu plus loin quand le poète entend ses os lui parler à voix très basse :

*Nous avons partie liée*
*Tels l'époux et l'épousée*
*Quand il souffle la bougie*
*Pour la longueur de la nuit...*

De nouveau la bougie, la nuit, les liens de l'amour et ceux entre vivants et morts, l'insaisissable tout proche, l'immensité de l'inconnu et cette modeste lueur, tremblante comme une feuille de tremble, près du cœur...

On pourrait louer dans ces vers, en les démontant, l'art de choisir et de placer les mots ; mais cet art n'est pas moins grand dans beaucoup d'autres poèmes. Le

prix de ces passages-ci, je ne puis l'expliquer autrement que par cette image du centre, de l'approche du centre.

En même temps qu'il s'approchait de ce qui l'effrayait le plus, la perte de la « lumière humaine », cette approche (d'ailleurs pas du tout solennelle, quelquefois même enjouée ou narquoise) agissait sur la poésie de Supervielle comme la présence du juge le plus sévère, pour la réduire au meilleur d'elle-même. Ne redoutant point ce pas, fidèle uniquement à son besoin constant de chanter juste, voilant sa voix plus encore comme s'il n'était vraiment plus question désormais de faire du bruit dans le monde, mais seulement de s'accorder à la vérité de l'expérience la plus intérieure et la plus périlleuse (peut-être avec l'espoir que dans cet accord se trouvait une espèce de salut, une manière de passer outre, de franchir les portes : sentiment infiniment mystérieux, injustifiable et puissant), Supervielle, plus mesuré, plus soumis et plus dépouillé que jamais, entrait du même coup dans la région de la *magie*. Celle-ci ne s'opère pas pour tous les poètes au moyen des mêmes baguettes, mais chacun ne peut aller chercher ces instruments qu'au plus intime de soi ; et ce que Supervielle trouvait dans ces confins, pour lui en assurer l'abord, c'était un arbre, une figure incertaine, une bougie. Je puis dire que s'il a jamais touché par ses paroles à quelque chose de prodigieux, ce n'est pas quand il a évoqué des pays, des oiseaux, des personnages étrangers, mais quand la menace de la mort l'a réduit à ces pauvres armes.

*

Tout au long de sa vie, Supervielle s'est appliqué à composer des espèces de prières, des fragments de « livre des morts » :

*Ne vous étonnez pas,*
*Abaissez les paupières*
*Jusqu'à ce qu'elles soient*
*De véritable pierre.*
*Laissez faire le cœur,*
*Et même s'il s'arrête.*
*Il bat pour lui tout seul*
*Sur sa pente secrète...*

C'est évidemment qu'il ne pouvait prononcer du fond du cœur les prières de l'Église, ni faire confiance à aucun guide pour l'au-delà. Il ne trouvait devant lui, dans l'inconnu, qu'un Dieu « Attirant, triste et hostile, / Et pourtant pas tout à fait », ou l'ange voûté des catacombes, « Ange toujours dans sa rumeur / Comme une source bienfaisante, / Ange poussant comme une plante / Auprès de l'implorant malheur ». Ainsi sa poésie est-elle ce « frisson de tremble » qui distingue les vivants des morts, mais qui peut-être aussi les lie, et cette poignante et modeste lueur à qui l'on pourrait dire, comme il l'a dit précisément à son ange :

*Ta méditative lumière*
*T'éclaire jusqu'à t'étoiler.*

PHILIPPE JACCOTTET

# LE POÈTE FIDÈLE

Il y eut l'enfant aux quatre points cardinaux sur les livres de géographie et dans Rimbaud, la très ancienne histoire du corps qui à la face du monde prend possession du rayonnement essentiel. Mais il est arrivé que l'enfant perdit ses points d'appui et qu'il devint celui de la haute mer. Ce pourrait être la conséquence tardive de l'invention du télégraphe, cet esprit fier de se perdre dans la féerie des îles et des signaux d'ailleurs.

Si Jules Supervielle a souvent parlé de l'embarras de son corps, de son excessive longueur, et s'il semble que bien des objets et paysages soient vus parfois comme des entraves, il ne se livre pas tout entier aux évasions célestes. Il se plaît au contraire à dessiner les choses présentes. Il ne lui suffit pas même d'être évasif comme il le dit une fois. Les charmantes ruses de l'idéal, la courtoisie innée sont des monnaies qui sans doute garantissent la gratuité infinie du monde. Toutefois elles peuvent se retourner contre son auteur, qui risque lui-même d'être gratuit et de s'évanouir dans la transparence, qui est la grande mésaventure de l'esprit.

Jules Supervielle avoue avoir été hanté par le fait que la poésie aiguise une faim profonde au lieu de la rassasier. Les joies et les voyages d'une ardente jeunesse lui avaient apporté d'assez éclatantes conquêtes pour le désespérer de ce qu'elles ne fussent pas illimitées. Sa vérité était ailleurs que dans les contes qui marquaient son désir.

D'abord une attention très patiente, propre à saisir une extrême vérité par le détail le plus inattendu ou le plus commun. Une pénétration pour ainsi dire à rebours : c'est le spectacle qui pénètre la rétine puis le regard et semble enfin formuler l'âme. Dès que se nomment les objets, palmiers ou jeunes filles, aussitôt leur empreinte devient plus visible et sensible qu'eux-mêmes. Le monde se dédouble. L'homme existe par ce qui vient à lui, par un pouvoir d'attente et de réponse qui survit aux événements les plus aigus, et voici l'âme libérée par son adhésion même aux réalités.

Une si belle présence pourtant s'avère aussi provisoire que l'univers qui l'engendre, et le poète ne serait pas tel s'il n'était en mal d'éternité. Depuis Rimbaud (et toujours), les poètes n'ont pas cherché autre chose, sinon que Supervielle refusa de s'évertuer dans la magnificence, la révolte ou l'angoisse. Préoccupé d'échapper surtout à la démesure, que lui restait-il pour réaliser le vœu sans limites ?

Dépourvu certes, selon la grande loi mystique, il le fut de façon singulière. A chaque pas ou parole il s'affirme non pas égaré ni pauvre, mais mal situé. Déjà partagé entre la sauvagerie de la pampa ou des mers et la politesse extrême d'une vieille Europe, ne dissimulant ni sa passion ni la timidité des affections mondaines, sa suprême ressource fut de prononcer l'aveu d'être à la fois ici et ailleurs. Ni incertitude agréable ni désolation. Cela n'était pas possible non plus. Alors il célébra ce que sûrement il aura manqué de faire ou de dire (non sans vivre avec foi) et il devint le grand seigneur de l'oubli.

Tel fut le curieux enseignement de l'*Oublieuse mémoire*. Depuis Pythagore sans doute, on s'est appliqué à croire à la domination de l'âme sur ce qu'elle contient, et à son pouvoir de retrouver un passé, de ne pas laisser échapper l'essentiel. Ou bien on s'est plu à mettre en lois les dérè-

glements d'une nature inconsciente et à faire jouer les mécanismes bizarres ou encore d'exceptionnelles et patientes réminiscences. Pour Supervielle, il y a un oubli tout à fait inévitable parce qu'il est d'abord quotidien. C'est ce qu'on laisse simplement échapper au jour le jour. Or le fragment effacé du dessin le plus fugitif serait aussi le détour exact de la clef qui aurait permis d'ouvrir l'énigme. Du même coup l'oubli prend une valeur absolue qu'on ne peut qu'adorer et aimer, au-delà du monde et de l'esprit. Alors l'amour et l'amitié seront à grand hasard généreusement donnés à tout l'insaisissable parce que l'on a saisi un jour cet insaisissable, et, s'il s'est à jamais dérobé, il reste à coup sûr incorporé aux êtres et aux choses, aux moindres mouvements. Ainsi la grande courtoisie retrouvée fut enfin de saluer ce qui avait *déjà* disparu, pour sauver une existence qui en chacun de ses instants (jadis ou dans l'avenir) appartient au domaine le plus secret, à la fois perte désolante et survie. Alors nous-mêmes nous songeons à un Supervielle que nous ne pourrions connaître que dans une renaissance inexplicable, et qui fut et ne peut pas ne plus être l'ami pour toujours.

ANDRÉ DHÔTEL

# COMME DANS UN SONGE

Supervielle est le poète d'un dialogue entre ici et ailleurs, entre un monde réel et un monde imaginaire qui, dans ses vers, ne se joignent pas mais se côtoient comme s'ils suivaient des routes parallèles. Ils se touchent sans se confondre, échangeant leurs dons, infiniment proches et infiniment éloignés l'un de l'autre. Dans ce va-et-vient incessant et subtil, les figures de la mémoire et de la rêverie nous font signe de loin et au loin, à de grandes distances, sur les chemins de la mer et du ciel, sur toutes les routes nues et peuplées de l'univers, mais aussi surgissent tout près, dans nos rues et nos mains, dans nos objets les plus familiers. Un poème de Supervielle, c'est toujours le rayon d'une seule étoile qui veille et nous atteint dans la masse et le mouvement des gravitations ; c'est toujours la mer au loin et au plus près, le déferlement de la houle et la vague isolée, celle dont il dit qu'elle est en marche depuis le temps d'Homère ou qu'elle hésite encore entre vingt rivages, ou cette vague plus secrète qui n'appartient à personne, qui n'est vue par personne et qui est aussi bien le pli d'une paupière, une ride sur un visage ou un bref appel du cœur. Le regard du poète tantôt bute sur le premier obstacle et s'enfonce dans les pierres, les arbres, dans son propre corps, tantôt se prolonge jusqu'aux confins où toute existence devient problématique, suspendue hors de l'espace et du temps. Il tente de saisir le réel et ce qui le double, l'augmente, l'empêche d'être réduit à sa seule apparence matérielle

et sensible. Les images qu'il crée suggèrent une vision et une perception du monde qui ne se bornent pas à le décrire, à le caresser, mais cherchent à manifester sa nature et son secret. Dans les poèmes de Supervielle s'opèrent la rencontre et l'accord de ce qui est pesant et de ce qui est libre, de ce qui est vécu et de ce qui est rêvé, de ce qui est accessible à nos sens et de ce qui échappe à toutes nos prises. Cette poésie fidèle à la matière la rend transparente et comme irréelle, figurant l'invisible, effaçant le visible, nourrissant de toute la chair du monde le vertige de la mort. Le double caractère concret et symbolique de son langage lui permet de concilier les aspects contradictoires et dispersés du réel et de les unir dans une destinée commune. Supervielle tisse des liens entre l'homme et tous les règnes de la nature comme s'il se sentait responsable d'elle par sa parole, comme si rien de ce qui est immobile ou vivant ne pouvait lui demeurer étranger. « Rochers, visages, profondeurs... » Il perçoit des rapports, établit des correspondances, invente des échanges et des passages, joint le ciel à la terre, fait entrer la mer dans sa chambre ou marche lui-même au milieu des astres. L'ubiquité du cœur peuple le vide et le silence originels. Le chant d'un coq monte des profondeurs de la géologie et trouve l'oreille du poète « à travers la nuit noire » :

*Tu gravis cent mille ans sans sortir du jardin*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Je livre ma croyance à ton chant de toujours*

Par la grâce d'une voix si nonchalante et si déliée, l'illusion de la vie rejoint sa vérité, l'espace et le temps cohabitent. Supervielle est le poète d'une présence et d'une absence simultanées :

*O vide, où tremblait un visage...*

En toute chose l'évidence — « la fraîcheur de l'évidence » — dissipe et recrée le mystère dont elle dépend.

Le poète qui parle ici n'ignore rien des lois d'un monde qu'il recompose au gré de l'imagination et de l'humour, mais qu'il ne transforme pas. Il ne peut ni le détruire, ni le changer. La création demeure intacte dans le jeu des métamorphoses qui en redistribue les éléments et assure un nouvel équilibre à son intimité et à son étrangeté. Le secret universel est bien gardé. La fable du poète n'est pas une révélation illuminante, mais un discours attentif et patient où notre angoisse s'aiguise et s'apaise, qui donne au monde la mesure d'une parole humaine et sait accorder, comme dans un songe, la beauté d'une naissance à l'effroi d'une disparition :

*Parfois l'air se contracte*
*Jusqu'à prendre figure.*
*Des deux côtés de l'âme*
*Que va-t-il advenir ?*

GEORGES ANEX

## OFFRANDE D'UN ESPACE

Sans livres, sans textes, presque nu, presque sans souvenirs, mon seul recours, aujourd'hui et quelle que soit la figure que je recherche, est de m'adresser aux choses que je vois. L'arbre et la route, l'insecte et la muraille, le jardin d'en face : trouverai-je ici Supervielle ? Un village anonyme peut-il le contenir ? Le serrer dans le soleil et dans l'ombre ? Des pigeons traversèrent en roucoulant la chaleur qui sépare la toiture de la vigne vierge dont ils ont déchiré, au-dessus de ma tête, quelques feuilles avant de disparaître. Une femme trempait son linge au lavoir. Un chien aux grands yeux m'a regardé. C'est ainsi depuis longtemps ; ce sont toujours les mêmes choses, les mêmes gestes, les mêmes envols courts, la même torpeur à midi, et les ombres parallèles des pins conservés après le gel sur la colline, pareillement inclinées depuis longtemps. Les choses et les visages sont-ils trop habituels pour que j'espère y découvrir d'autres traces que celles que j'avais laissées là ? Et d'ailleurs, ce pays est assez petit pour que l'homme venu de loin, et que de grandes enjambées portent aux limites du cosmos, passe trop vite pour rien laisser derrière lui, qu'une lueur inexplicable ici, et s'éloigne, attiré par des océans et des astres. Oui, Supervielle est issu du pays le plus vaste, et, pour nous rejoindre, il passa d'un hémisphère à l'autre, d'une constellation à l'autre. De la Croix du Sud à la Grande Ourse, la distance n'est pas mesurable par des yeux accoutumés à

l'échelonnement des collines, de même que le regard, même posé de très haut — et je ne peux oublier que Jules Supervielle (je ne l'ai jamais vu) était très grand — ne peut atteindre là où finit enfin la pampa. Il a traversé l'univers ; il était sans doute cet oiseau migrateur aux ailes chargées de merveilleux mirages, cet étranger. Mais les herbages ne l'ont pas suffoqué, ni ne l'ont aveuglé les phosphores ; il a échappé aux hurlements des marées, au délire de la nuit et du vent. Cet étranger ne s'est pas embarqué sur un bateau ivre. Il est attentif, les yeux ouverts, les mains nues tournées vers nous. C'est pourquoi je crois pouvoir offrir à Supervielle un ami inconnu, un village inconnu. Si le trajet du poète apparaît comme illimité, c'est que son regard était infiniment vaste et qu'il n'était pas négligent. Je pense que l'espace quasi invisible d'où je le provoque lui appartient déjà, dès lors que je peux encore y voir les choses comme si c'était le premier jour.

Rien autre, aujourd'hui. Rien autre à offrir que ce qui m'entoure, cet espace étonnant et familier dont le cristal, fait de choses terrestres et d'un pan de ciel, vibre en ondes aussi longues que le bourdonnement d'abeille qui traverse la lumière derrière ma fenêtre, sans briser la pénombre d'une chambre à la fois ouverte et fermée, isolée de tout et mêlée à tout, soustraite au monde, mais offerte et réceptrice. J'y vois et je ne vois pas. Je sais et je n'y sais rien. Je suis présent au point de n'être presque plus. Pas d'autre événement que cet espace dont ne me sépare nulle vitre (ouvertes, elles ne sont plus que le visage adouci du dehors...), mais bien je ne sais quelle transparence, la lumière elle-même, sans doute, à travers laquelle les lignes les plus pures apparaissent légèrement déformées par quelque tremblement, et les volumes ensoleillés, noyés dans leur mystère. L'espace est occupé par le silence, car les bruits reconnaissables n'émanent que d'objets invisibles (le fré-

missement du noyer, le portail qui s'ouvre, le sabot du cheval sur la route, le pas du conducteur), et tout ce que je regarde se tait. Mais les sons surgis je ne sais d'où — non, je sais très bien, je les localise à merveille, — sont en même temps précis et confus, de la même façon que la lumière est d'aplomb et mouvante. Tout est aussi clair qu'une source, aussi lointain qu'elle, car l'origine de l'eau échappe toujours aux recherches du capteur. Ici, donc, dans l'aire de ma vacance, au milieu d'un été où je ressens intensément à quel point peuvent coïncider la présence et l'absence aux choses et à soi-même, et comment se résout en un mouvement gracié, apaisant comme quelque chose de charnel, l'ignorance de tout ce que n'atteint pas le regard simple, peut-être qu'en cet état où j'oublie tout mais où je réponds à tout, et quand les paroles que le poète a fixées sur la page restent si loin derrière moi qu'elles ne sont plus que leur image ou leur souffle, peut-être que je parviens alors à coïncider avec la poésie de Jules Supervielle (oui, c'est bien elle seule...), plus facilement que si j'avais voulu la forcer de trop près parmi les signes écrits qui la composent. Un espace que je ne sais pas mesurer parce qu'il se confond avec tous les visages de mes éveils et de mes rêves reste analogue à celui que déploie cette marche étonnée d'elle-même, et la distance entre deux amis, entre deux voix, est égale à la distance entre deux étoiles, entre la vie et la mort.

Le jeu cosmique qu'est cette sorte d'interférence des dimensions tend à les métaphoriser, et c'est à propos de la poésie de Supervielle qu'il conviendrait alors de s'arrêter, comme on le ferait en débouchant sur une vaste plaine, devant la notion d'espace poétique. Bien sûr, et d'abord parce que lui-même, venu d'un autre continent, apporta dans ses bagages des horizons à la dimension de la Terre. (Attention : jamais d'exotisme.) Il fut le messager d'une terre d'autant plus vaste qu'elle

est plane. Il n'y a pas d'obstacles, pas de rocailles dans son univers sur lequel passe, et d'où qu'il vienne, un souffle égal à lui-même. Où qu'on se place, à l'intérieur du poème de Supervielle, on voit très loin, si bien que la mort elle-même y apparaît très claire. Cependant, l'espace poétique ne se mesure pas aux dimensions terrestres dans lesquelles il s'inscrit, en quelque sorte anecdotiquement. Il est toujours la frontière indécise qui sépare les choses du regard porté sur elles, tout en formant l'unique lien entre ce regard et les choses. En ce sens, toute poésie gravite autour d'un espace autonome, en même temps qu'elle le constitue, dans cette autonomie. Chaque poésie, dans son espace propre, n'est que celui-ci. On ne qualifierait donc pas avec assez de précision la poésie de Supervielle en soulignant qu'elle est essentiellement un espace, si ce terme ne s'élargissait pas aussitôt, et comme s'il s'illuminait dans son étendue la plus concrète, mais aussi la plus figurée ; si l'on n'envisageait pas globalement cet espace : comme le quelque chose (indubitable présence !) contradictoire dans sa tranquillité et dans son mouvement, qui contient ensemble la notion du plus proche et celle du plus éloigné, qu'on creuse, qu'on pénètre sans cesse, qui nous inonde et nous arrête, mais qui nous dépasse et nous fuit, et que nous ne rejoindrons jamais, tandis que, dès que nous respirons, l'espace devient souffle, et lévitation si nous quittons le sol.

Pareille à cette chose trop présente pour qu'on songe à la séparer d'elle-même, la poésie de Supervielle, qui supporte mal le tourment de l'analyse, on ne la saisit guère que globalement. C'est l'éprouver en soi, c'est la constater comme une coïncidence nécessaire à l'occasion de certaines rencontres avec l'univers mystérieux de l'évidence, que celle-ci prenne la forme d'une lueur élémentaire, d'une voix familière ou d'un souvenir. Nul besoin, semble-t-il, d'en trop soigneusement dessiner les

contours, d'en fixer les arêtes. Mais peut-être qu'on ne le peut pas. Étonné, quand il s'approche d'une figure si vaste et si claire, que cette voix sourde n'abîme pas le silence, que ce regard ne se perde pas quand il s'identifie avec la nuit, que cette lévitation reste appuyée comme une marche sans fin, et ce tâtonnement, cette quête à la fois anxieuse et calme, ce perpétuel aveu d'ignorance, qu'ils soient certitude et regards portés d'en haut, le critique qui cherche à définir cette poésie intérieure à tout lecteur, mais légèrement éloignée de lui derrière je ne sais quelle transparence infranchissable, tâtonne, lui aussi, et balbutierait vite — étonné devant le poème, tout comme l'est celui-ci devant l'innocence d'un univers qu'il n'abîmera pas.

Supervielle fait attention. Il avance dans un espace fragile avec la sorte de tendresse souple et précautionneuse que possèdent d'instinct ceux qui aiment surprendre les êtres secrets (oiseleurs, voleurs d'enfants...). Sa démarche garde alors l'allure un peu gauche de qui a peur d'être maladroit et de froisser la prise qu'il emporte. Il s'approche un peu comme un grand fantôme respectueux, hésitant et curieux, en ayant soin de laisser ses découvertes à leur place, car elles y sont plus merveilleuses, dans leur ombre, dans leur isolement, l'oiseau dans l'arbre, la voix dans le silence, et, entre eux et nous, entre eux et sa parole, une distance, un vide, une onde d'absence : une chose pure, inviolée. L'attention de Supervielle ne s'exerce donc pas dans le sens d'une poésie (qu'on ne renie pas !) qui, elle, s'efforce de combler à tout prix par le langage la distance qui nous sépare de l'objet à dire : car l'espace est aussi le vide ennemi, il est aussi le creux où s'inscrit le négatif de l'être. Lui, au contraire, laisse le vide dans une espèce de grande paix. Son poème résonne, semble-t-il, de silence en silence. (On ne voit guère que Reverdy dont la démarche soit comparable à la sienne. Mais l'attention de Reverdy a

quelque chose de plus méticuleux, de plus inquiet ; elle s'exerce aussi sur un espace plus restreint.) Supervielle conserve le vide à l'intérieur du langage — et sans craindre que celui-ci en soit dévoré — comme s'il en était le compagnon, l'ami. C'est une forme blanche de bête qu'on peut caresser. Il en use comme d'un fluide où sa poésie se meut très aisément. Gravitations lentes et libres, auxquelles tout obstacle (tout grincement, on pourrait dire tout effort) est inconnu. Elle vogue dans son espace à elle, détachée, entourée seulement d'un autre espace que nous ne pouvons que deviner et qui est peut-être analogue, en ce qui la concerne, à ce qu'est l'éther pour notre espace physique. Navigation heureuse, sans doute, mais entraînée, docile aux souffles qui l'emportent vers les rivages les plus clairs, ceux de la mort. Les arbres paraissent osciller ainsi, en une navigation continue. A la limite, tout poème de Supervielle est une constellation.

A présent, c'est la nuit. Un grillon chante, peut-être au fond du jardin, ou, peut-être, posé sur la murette encore chaude. Tout le jour, la vie monotone du village est montée jusqu'à moi, par effluves. C'étaient des voix, des passages, des odeurs d'eau et de légumes, des silences : une vie presque imperceptible, tant elle se modèle sur l'espace qui la contient. Mais la lumière, longtemps immobile, a soudain viré, passant du gris solaire à l'or vert, tandis que l'ombre s'étendait en direction de l'orient jusqu'à ce qu'ombre et soleil se confondent en un nouvel espace fragile, une beauté rapidement éteinte, rose et bleutée, au-dessus de laquelle s'est levé le vent du soir. Tout cela, à présent, c'est la nuit illuminée, et c'est la même chose que tout à l'heure.

Il est facile de trop s'avancer dans la nuit. Les vaisseaux stellaires tournent si lentement qu'on a toujours le temps de les atteindre. Comme rien ne les sépare de moi, ils sont plus accessibles (sous le regard qui ne

rencontre pas d'obstacle) que le grillon invisible qui vient de se taire. L'espace de la nuit est le même que celui du jour. Il n'est pas plus vaste, ni plus étonnant, ni plus chargé de secrets. Personne ne parle, à midi. Il faut deviner. Il faut que le regard insiste et n'abîme rien. Ces maisons sont trop lentes et trop usées. Il y a beaucoup de souvenirs sur les bancs de pierre polie qui ressemblent à de vieux sarcophages retournés. Il faut que quelqu'un retrouve tout cela. Le renouvelle. Le garde neuf. Le regarde neuf. Celui qui vient de très loin et d'une autre monotonie, celle de l'espace ininterrompu, où la forme des choses n'est encore qu'un projet, et qui permet tous les possibles. Ici, nous sommes liés à la forme des choses, nous les lions à leur forme et nous n'osons pas les en délivrer.

Pendant que je restais là, Supervielle a peut-être parcouru les ruelles du village. Les chevaux, les pigeons, les chiens l'ont reconnu, les animaux de la crèche aux yeux graves ; il a suivi le vol imaginaire des mouches, il s'est penché pour mieux voir quelque chose. A travers les jardins potagers, il est descendu jusqu'au bassin d'eau verte pour éveiller la Mère redoutable qui l'habitait, dans mon enfance, et, poursuivant sa marche, il est allé dans la colline à la rencontre de l'écureuil et de l'oiseau. Peut-être que les enfants viendront me dire qu'un grand monsieur qu'ils n'avaient jamais vu leur faisait signe, du tournant, en agitant ses longs bras.

JEAN TORTEL

# PRÉSENCE DE SUPERVIELLE

L'année même de sa naissance, en 1889, à Montevideo, les parents de Jules Supervielle, Français émigrés, amenèrent avec eux l'enfant pour un séjour en pays basque. Ils y moururent accidentellement. Jules Supervielle avait trois ans quand des cousins le ramenèrent en Uruguay.

Jeune garçon, Supervielle vit se continuer une lutte violente entre Blancs et Colorados, qui ne s'éteindra qu'au début du xx^e siècle. Alors l'Uruguay tendra à la sagesse. On l'appellera la Suisse de l'Amérique. Montevideo deviendra la cité du Nouveau Monde la plus comparable à Paris en même temps qu'à telle ville de luxe sur la Riviera. Elle conservera, malgré tout, quelques-unes de ces maisons à patios de l'ère coloniale, alors que s'y édifieront des gratte-ciel.

Supervielle se rendra en Europe après avoir parcouru à cheval la pampa, qu'il reverra avec émotion à ses retours, passant des rives de Seine si fortement humanisées à ces espaces aux horizons nus sous un ciel que parfois réveille un cri ou un hennissement.

Merveilleusement sensible aux frémissements sur l'étendue, Supervielle va les traduire par une poésie sinueuse mais insinuante dans son calme écoulement. Sur les visages du prochain il voit se dessiner de secrets paysages tandis que les vastes paysages terrestres se peuplent pour lui de regards qui épient. Il perçoit que le plus petit geste d'homme laisse sa fine trace dans

un univers qui toujours interroge. Interrogations qui tendent à lier le présent au passé et au futur, la présence à l'absence dans un étonnement renouvelé. Il contemple les choses doublées de leurs fantômes : ainsi la colonne d'air qui se dresse tremblante à la place du fût de l'arbre abattu. Il se fait le conciliateur des trois règnes. Il vit la hantise des hommes en quête des figures de Dieu, il anime, sur les théâtres des vieilles villes, Bolivar, Robinson et le pitoyable voleur d'enfants.

La nature lui demeure tout emplie d'incantations et de signes. Aussi trouve-t-il un aliment dans la mythologie elle-même, se plaît-il à la rendre familière. « L'état de poète, a-t-il confié, me vient d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre abandonnant leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images, soit pour subir de profondes métamorphoses qui les rendent méconnaissables. »

Jules Supervielle a vécu parmi nous sans masques ni terreurs, accueillant le quotidien et les songes, ne négligeant pas d'écrire des contes à charmer les enfants. Il survit maîtrisant pour nous de sa grande main délicate « les chevaux du temps » tout en portant loin son clair regard.

Le lisant, je conserve le sentiment à mon côté d'une présence à la courtoisie sublimée et fraternelle, une présence qui tournerait pour moi les pages du livre où se projettent les nuances d'une douce et profonde lumière.

JEAN FOLLAIN

# LE POÈTE

## SONGERIE AUTOUR D'UN ART POÉTIQUE

Tandis que peu à peu le lyrisme perdait pied dans l'inhumain et s'acharnait à désarticuler le langage, la poésie de Jules Supervielle a pris figure de sagesse. Elle est devenue, pour les réfractaires au vertige collectif, un rendez-vous de l'amitié.

Les hommes de ma génération avaient fort bien accepté que le vers français passât par une période de réaction contre la facilité. Hugo avait soumis l'alexandrin à un tel surmenage, il en avait tellement exploité les ressources oratoires et sonores, qu'on ne pouvait plus guère l'utiliser sans glisser dans ses puissantes ornières. En revanche, nous ne tenions pas pour épuisées les possibilités musicales ou expressives ouvertes par Verlaine et surtout Baudelaire. Nous avions beau savoir par cœur *Le Dormeur du val* et *Le Bateau ivre*, et nous être excités à déchiffrer *L'Après-midi d'un Faune*, la plupart d'entre nous s'étaient vite découragés devant les zones obscures de Mallarmé et ne concevaient pas de lendemains aux fulgurations de Rimbaud.

Dans le nº 1 de la *N. R. F.*, Gide, prenant la défense de Mallarmé sottement attaqué, concède que ce poète, pour lequel il a une particulière vénération, doit être considéré non comme un fondateur d'école mais comme l'admirable explorateur d'une impasse. Il ne se doutait pas que

ces deux œuvres, celles de Mallarmé et de Rimbaud, apparemment closes sur un double échec, allaient subir une fortune prodigieuse et que, génialement relayées l'une et l'autre, celle de Mallarmé par Valéry, celle de Rimbaud par Claudel, elles allaient servir de drapeaux à une entreprise de dissolution esthétique telle qu'on n'en avait encore jamais vu.

A l'époque où Supervielle aborde les lettres, la situation a évolué. Quatre ans de guerre ont ébranlé maintes assises des mœurs et du goût. Valéry a publié *La Jeune Parque*, dont l'hermétisme fascine par des vers admirables et déconcerte par l'obscurité de son thème. La révolution russe a provoqué une immense fermentation ; un espoir de subversion totale s'est propagé dans des zones de l'esprit où on ne l'attendait pas et jusque dans les liaisons logiques du langage... Quelle allait être, en face de ce glissement, la position d'un nouveau venu, grandi loin des cénacles ?

Supervielle l'a très bien définie dans quelques passages de l'essai qu'il intitule *En songeant à un art poétique* :

« J'ai été long à venir à la poésie moderne, à être attiré par Rimbaud et Apollinaire. Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes des classiques, des romantiques. Et s'il m'est permis de faire un aveu, lequel n'est peut-être qu'un souhait, j'ai tenté par la suite d'être un de ceux qui dissipèrent cette fumée en tâchant de ne pas éteindre la flamme, un conciliateur, un réconciliateur des poésies ancienne et moderne. Alors que la poésie s'était bien déshumanisée, je me suis proposé, dans la continuité et la lumière chère aux classiques, de faire sentir les tourments, les espoirs et les angoisses d'un poète et d'un homme d'aujourd'hui. »

Il poursuit un peu plus loin :

« Ce ton réel [dont a parlé Valéry], cette sincérité dans l'accent, cette simplicité, j'ai toujours tâché pour

mon compte de les retenir : elles étaient en moi suffisamment submergées dans le rêve pour ne pas nuire à la poésie. On a fait de notre temps une telle consommation de folie en vers et en prose que cette folie n'a plus pour moi de vertu apéritive et je trouve bien plus de piment et même de moutarde dans une certaine sagesse gouvernant cette folie et lui donnant l'apparence de la raison que dans le délire livré à lui-même. »

L'essai d'où sont tirées ces lignes, paru en postface du recueil de poèmes intitulé *Naissances*, est de 1951. Il représente donc la pensée du poète dans sa parfaite maturité. En un temps où la destruction des formes n'est trop souvent qu'un expédient pour cacher l'indigence de l'imagination, on a plaisir à entendre Supervielle prendre position avec tant d'ingénuité. Il écrit : « Ce n'est qu'à force de simplicité et de transparence que je parviens à aborder mes secrets essentiels. » Affirmation aussitôt complétée par ce correctif : « Il n'est pas de poésie pour moi sans une certaine confusion au départ. Je tâche d'y mettre des lumières sans faire perdre sa vitalité à l'inconscient. » Et il poursuit : « Je n'aime l'étrange que s'il est acclimaté, amené à la température humaine... Je n'ai guère peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains, mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité... »

A isoler dans ce petit traité quelques phrases qui en constituent les nervures, on en fait quelque chose de trop systématique, on en perd les nuances. Supervielle est romancier ; il s'exprime par la prose autant que par les vers ; il ne craint pas de faire prendre parfois au poème la forme d'un récit, et ceci va délibérément à l'encontre d'une esthétique qui a cru pouvoir bannir du discours, comme antipoétique, tout élément rationnel. Il écrit : « Quand je dis que le conteur surveille en moi le poète, je ne perds pas de vue, bien sûr, les différences entre les genres littéraires. » Tout l'art de Supervielle

est dans une délicate harmonisation de ces différences et dans une sorte de courtoisie envers les formes littéraires d'entre lesquelles il a dégagé la sienne.

De là cette qualité si difficile à définir et si rare, bien que d'aucuns croient pouvoir la considérer comme mineure : le charme. De là aussi le sentiment que nous éprouvons pour cette œuvre et qui n'est pas un sentiment mineur : je l'appelais amitié.

JEAN SCHLUMBERGER

# JULES SUPERVIELLE
# ou
# LE FABLIER

Tout poète songe au paradis comme aux fruits mêmes de son jardin. La serrure en vient à peine d'être faussée. Les souliers sont au haut de l'armoire, les dieux et le jambon sont pendus aux poutres. Quand l'oncle Ferdinand, qui était roux comme une vache et qui portait les armes depuis dix-huit mois, quitta la gamelle pour la première fois, sa mère lui fit ce compliment bizarre : « Quoi ! dit-elle, te voici déjà de retour. » C'est ainsi que Jules Supervielle sort de l'Arche de Noé avec le soleil qui s'est assis près du cocher, dans l'air tendre de Montevideo. Les parfums qui ont couché avec les palmes enveloppent le pas audacieux des jeunes filles. Leurs yeux brûlent en paix à la façon du bonheur qui est à sa place ; leur beauté tire la langue aux miroirs. Le café brille, très noir et très doux, dans la porcelaine. Les souffrances de Supervielle seront toujours des douleurs qu'on attrape dans un autre monde. C'est la Fable qui saigne, ce sont les étoiles qui allument le berger. Si La Fontaine est né dans la paille d'Ésope, si Francis Jammes a rêvé sur l'âne, Supervielle a vécu entre la vache d'Oloron et le taureau de l'Uruguay. Ici, le papier, quelle que soit la longueur des lignes, sent la crèche. Une poule se promène sur le dos d'un cochon. La génisse maigrit quand on court après elle. Le lait est bu si près du pis que la même mouche se

pose tour à tour sur un mufle et sur un nez. La mort allonge le cou des troupeaux qui deviennent l'os de la plaine immense. Les chiens et les chevaux se mêlent aux fermiers sous l'arbre patient. La fleur attend, devant le sabot des bêtes, qu'on la baptise. Or le poète est, avec Dieu, celui qui nomme, mais c'est pour ouvrir dans le silence une musique où se reconnaît le silence. L'ironie de Supervielle ressemble à la pudeur plutôt qu'à la malice. Le poète s'excuse d'avoir profané les mystères en feignant de n'y pas croire. La simplicité est si mal connue des hommes que l'innocence a peur d'être sotte. De là cette ruse inquiète que plusieurs ont tort d'appeler finesse. Supervielle nous berne surtout au moment qu'il nous consulte du regard. Méfions-nous de ces gens qui se moquent d'eux-mêmes afin d'être d'intelligence avec nous. L'esprit a beau couvrir les aventures du cœur ; quelle oreille un peu délicate n'a entendu la brebis se confesser au loup ? Supervielle a dit qu'il désespérait de rencontrer jamais l'enfant qu'il avait été. C'est que chacun se trouve avant de se chercher. Les poètes manquent d'observation et de mémoire telles qu'ordinairement on les définit. Les dates sont emportées dans un excès de cheval. Supervielle, cinq fois, dut passer l'Océan pour savoir qu'il avait longtemps, dans l'Uruguay, habité avec les perruches. Il y a une distraction qui se confond avec l'art de digérer. Les têtes souveraines ne retiennent des choses que des clartés du coin de l'œil, des idoles d'abord inutiles, des étincelles de raison auxquelles la rumination donne enfin le tour et le poids. Ce mélange secret de foudre et de lenteur nous persuade tantôt que le génie n'est qu'impromptu, tantôt qu'il est la froide récompense de la réflexion. Or c'est de l'éloignement que l'imagination tient sa franchise et sa force. Concevait-on que le plat de Salomé fût fait pour y mettre la tête de saint Jean ? Entre le bœuf et les ailes il faut le menuet de

Haydn ou les paroles du fablier. Un grand poète, fût-il athée, touche de si près à ses origines qu'il enseigne aussi le Dieu qu'il refuse. Du moins Supervielle a-t-il une manière d'appartenir aux cieux qui l'empêche de tomber, comme une moitié d'ange, sur la terre. L'âme du conte soutient également la prose et les vers. Mercure peut-il changer de talonnière ? Qui distinguerait une vache d'avec M^lle^ Iô lorsque conspirent à les mêler le pays basque et l'Uruguay ? Je me souviens d'avoir lu l'histoire de *La Femme retrouvée*. Il s'agit d'un mari qui se noie, puis, lâché par l'enfer, qui rentre dans le jeu, mais sous les espèces d'un chien, sur les genoux de la femme qu'il a aimée. La transmigration est charmante et cruelle, comme il arrive dans les auteurs qui ont reçu, dans le même paquet, le malheur d'être sensibles et la faveur d'avoir un nuage entre les jambes. J'ai admiré, dans le jardin des bêtes, à Rotterdam, un pigeon des îles dont le jabot était marqué de rouge. L'oiseau allait, comme à tâtons, dans la lumière. Il était maladroit avec grâce et il me semblait qu'à seulement le voir croissaient autour de moi des œillets trop gros pour les boutonnières, des astres trop purs pour l'œil des matelots. Quelqu'un me dit, pour me réveiller : « As-tu besoin aussi de la colombe du Sacré-Cœur ? » Je répondis, par la voix même de Supervielle : « J'ai besoin de tout le jeu de cartes des animaux. »

ROGER JUDRIN

# LES AVEUX DE *LA FABLE DU MONDE*

Notre langue s'est détournée de son génie. Elle ébranchait les parentés, les organisations et les vocables. Renonçant aux circuits et aux ruées, elle détruisait la période. L'âme dont naissaient les villas mérovingiennes dressait, épars dans l'espace proférable, des groupes de mots denses. Qui, sauf quelque Anglais dans son tuf saxon, retrouverait le tête-à-tête avec la brume, le frimas et la vie ? Hiérarques et bourgeois se sont acharnés à détramer l'œuvre de nos pères. Où ces derniers s'acclimataient, nous spéculons. Pour des fictions est quitté un éternel immédiat. La route est redevenue plus importante que la demeure, le commerce plus que la culture. L'affairement s'appelle liberté alors que la nécessité était indépendance. On préfère la monotonie des changements aux splendeurs de la stagnation. La grâce de Supervielle est d'avouer tout cela avec grâce.

Les poètes s'intéressent moins à l'anecdote des empires qu'à l'histoire des saisons. Rétifs aux propagandes, ils échappent aux statistiques : ils sont insensibles. Les non-poètes s'embarquent dans des imaginations dont ils n'apercevront le néant qu'au pied de la mort. Les poètes, eux, sont prosaïques et s'en tiennent aux roches plus durables que les nations, aux herbes plus vivantes que les idées, aux arbres vraies théophanies. Ils savent que, loin d'être impalpable, l'air

frappe fort, l'air est la puissante souche de nos respirations épisodiques. Supervielle est tout à fait poète.

Il disait même qu'il était contraint de l'être par ses insomnies. Ceux qui passent bonne part de leur temps à bien dormir, bien manger et autres fonctions peuvent, pour le reste, se livrer à des activités illusoires, jouer aux cartes, à la bourse ou à la guerre, poursuivre quelque honneur ou quelque thèse. Les autres ont le choix entre perdre conscience dans le tourbillon ou s'accrocher à des rivages moins inhumains que la société. Celle-ci n'est possible que par éclipse ; mais jour et nuit c'en serait trop, une infernale promiscuité.

Supervielle se tourne donc vers les vrais êtres. Or il ne peut y communier sous les espèces mi-terriennes, mi-sacrales auxquelles Claudel eut recours. De l'île crusoïque où s'agrippe Supervielle, aucune épave archaïque n'est en vue. Il est réduit à notre grammaire moderne, à notre vocabulaire banal. Et qu'il y ait un miracle Supervielle, c'est peut-être dans *La Fable du Monde* qu'il est le plus évident. Les autres recueils pourraient, sans celui-ci, nous laisser hésiter sur leur sens. Ici, dès le titre, point de doute : ce que notre parole peut capter de l'univers le sera. Les mots (Dieu, homme, monde, forme, ombre, etc.) sont pris dans leur acception la plus usuelle, la plus usée. La musique n'a que des allures courantes : ritournelle qu'on se fredonne, conversation qu'on improvise, coupée de gestes, et parfois, souvenir amusé des récitations scolaires, nos bons alexandrins.

La phrase ni l'âme de Supervielle ne feignent une habituelle connivence avec la nature, elles n'ont point les brutales brièvetés que le plain-pied permet. C'est un homme de civilisation qui va courtiser la campagne.

Il a les émerveillements un peu fous et un peu gauches d'un premier amour naissant, mêlés à des attendrissements d'enfant prodigue qui, revenant de loin, ne s'y reconnaît qu'à tâtons, craintif autant que confiant.

Chuchotements, réticences, hypothèses. Les êtres sont effleurés, les pensées aussi, avec prudence. Supervielle apprivoise, se méfie et pourtant s'approche. Il questionne et devine les réponses, supplie sans honte et s'habitue à n'être guère exaucé, mais sait-on ? Peu à peu il se devient assez étrange à soi-même pour faire partie des plantes, des bêtes, du temps qui passe, du hasard qui a peut-être ses desseins, des songes dont sont obscures les sources, d'un Dieu qui s'essaie à d'étonnantes genèses, s'attriste des occupations humaines et s'atténue dans des bruissements de brindilles.

Qui se refuserait à tant de précaution et de courtoisie ? Dieu signifia jadis à Thérèse d'Avila qu'il n'aime pas qu'on s'applique à être humble, mais Supervielle ne fait pas l'humble. Il est seulement modeste comme Descartes et les grands douteurs méthodiques. Il ne veut pas être banni, non, mais serait-ce être accueilli que l'être dans la confusion ? Le bizarre, soit ! mais prenons le temps de le situer. Partons de rien pour voir. Supervielle est de ceux pour qui le rien va de soi. Il ne creuse pas son chemin vers le néant, il a plutôt l'impression d'en venir.

Ce qui l'intéresse dans les visages des choses, c'est de quelle rencontre d'éléments purs ils naissent. Il ne peut les heurter de front, il s'y briserait, il cherche leur âme intelligible. Sa bonté est celle de l'intelligence. Son intelligence est l'attention à ce qui fait être chacun, plus qu'à chacun, plus surtout que saisir les rapports ou les pouvoirs. Et à force de sonder sous les

apparences, se traitant d'ailleurs comme l'une d'elles, voilà semble-t-il qu'il n'est plus très sûr d'exister. Oui, il communie à tout à la fin, mais ce tout, fréquenté trop près du rien originel, n'est peut-être pas grand-chose.

S'il doit ainsi s'atténuer pour n'être pas en exil, c'est qu'il nous est excessivement contemporain. Sa probité avoue que nous avons appauvri les êtres sous prétexte d'exister. Or nous ne sommes point sans eux, et nous ne pouvons plus les retrouver qu'en redevenant ce bruissement de brindilles à quoi nous les avons réduits. Supervielle est le premier poète des siècles où nous abordons si ceux-ci sont compatibles encore avec le son de la voix.

JEAN GROSJEAN

# MÉTAMORPHOSES DANS LA POÉSIE DE JULES SUPERVIELLE

Toute poésie n'est-elle pas métamorphose ? Toute création artistique n'a-t-elle pas droit à ce titre, si l'on songe qu'en lui imposant les lois d'une cohérence nouvelle le poète, le peintre, le compositeur transfigurent le réel ?

Passage du réel au réel poétique, telle se veut la poésie. Mais, de l'objet à son expression, que de démarches, que de détours !

Les images restent les objets et les instruments de toute magie poétique. C'est par leur truchement que, parfois, un poète conscient de son art évoque ces transmutations intérieures.

De voir chez Supervielle l'écureuil devenir oiseau, puis reprendre fourrure, la mer constamment changer de vagues et de voilure, m'avait intriguée. Ayant aperçu le rôle des images, leur nombre et leurs vertus, j'ai vu combien l'imagination était active, et quels changements elle opérait parmi les formes de sa création[1].

Supervielle est-il un poète à métamorphoses, parmi d'autres ? Supervielle est-il le poète des métamor-

1. Sigles des ouvrages cités :
G. *Gravitations* (Gallimard, 1932).
F. I. *Le Forçat innocent* (Gall., 1930).
A. I. *Les Amis inconnus* (Gall., 1934).
N. *Naissances* (Gall., 1951).
E. *L'Escalier* (Gall., 1956).
C. T. *Le Corps tragique* (Gall., 1959).

phoses ? Après avoir défini celles-ci et analysé leur caractère propre chez ce poète, je m'attacherai à démontrer qu'elles forment l'essence même de sa poésie.

### I. — L'IMAGE : UN ART POÉTIQUE

Quand il répondit en 1933 à une enquête de Jean Paulhan à la N. R. F., tout en décrivant l'inspiration telle qu'elle se manifeste parfois en lui dans sa plénitude, Supervielle nous livra son premier art poétique.

« L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images — dans ce domaine tout voisine, rien n'est vraiment éloigné, — soit pour subir de profondes métamorphoses qui les rendent méconnaissables. Je me donne l'illusion de seconder l'obscur dans son effort vers la lumière, pendant qu'affleurent à la surface du papier les images qui bougeaient, réclamant dans les profondeurs[1]. »

Comme Paulhan lui avait dit que son exposé tournait au poème en prose, Supervielle réplique qu'il « n'avance dans sa pensée la plupart du temps qu'à la faveur des images ». (N., p. 64.) Voilà un aveu qui ne nous surprend pas, tant il est vrai que pour Supervielle tout devient image : les objets de la vision et de la sensation aussi bien que ceux de la pensée et de l'amour. Loin d'être un jeu superficiel, ce langage naturel et lumineux, cette « lanterne magique qui éclaire le poète dans l'obscurité » (N., p. 61), l'aide non seulement à tirer au clair son propre chaos intérieur, mais encore à se faire comprendre par tous ses lecteurs. Langage susceptible d'être entendu par tous ses amis, connus ou inconnus, proches ou lointains — une parole de silence et de musique pouvant jouer sur le plus de claviers possible.

1. *Pour un Tableau de la Poésie en France*, N. R. F., 1933, p. 704.

Quelque vingt ans plus tard, en songeant une fois encore à un art poétique, Supervielle nous explique les fonctions opposées du concept et de l'image, préférant celle-ci pour sa charge affective, son émotion et ses pouvoirs sur l'inconscient :

« Si l'image, même quand elle est juste, est plus imprécise que le concept, elle rayonne davantage et va plus loin dans l'inconscient. Elle l'incarne dans le poème alors que le concept, plus ou moins formulé, n'est là que pour l'intelligibilité et pour permettre au poème d'atteindre une autre image qui émerge peu à peu des profondeurs. » (N., p. 64.)

Mais l'image n'est jamais isolée : elle grandit, elle rayonne, elle se prolonge à la rencontre de ses sœurs. Les parsemant sur d'invisibles charpentes, Supervielle aime les poursuivre le plus loin possible, les rapprocher, les enchaîner dans un récit. Ainsi se forme la chaîne des images, le poème.

« Mais il n'y a pas que les images. Il y a les passages des unes aux autres qui doivent être aussi de la poésie. » (N., p. 61.) N'oublions pas que Supervielle vient d'une famille d'horlogers ! Soucieux de rouages, il aspire à la cohérence et à la plausibilité. Le conteur, chez lui, surveille le poète, sachant « que le moindre ressort doit être à sa place si l'on veut que le poème se mette en mouvement sous nos yeux ». (N., p. 62.) Sans doute est-ce là un des secrets du poète : ne jamais rompre le contact avec la réalité, conserver un langage continu, un agencement plausible. Il confiait à Christian Sénéchal : « André Breton déclare que tout critique qui n'admet pas qu'un cheval puisse galoper dans une tomate est un imbécile. Eh bien ! ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment le cheval est entré dans la tomate, c'est le passage du réel à l'irréel[1]. »

1. Cité par C. SÉNÉCHAL, *J. S., poète de l'univers intérieur*, p. 67.

***

« Je n'aime pas en poésie (dans la mienne, du moins) les richesses très apparentes. Je les préfère sourdes et un peu confuses de leur éclat, quand elles en ont. » (N., p. 65.)

Mais cette maîtrise et cette réserve s'apprennent peu à peu. Les poèmes du début contenaient plus de métaphores pittoresques que d'images affectives ; très souvent elles se perdaient dans le papillotement des couleurs éclatantes. Les images de Supervielle, devenues pudiques, parlent à voix basse et se fondent dans une tonalité noire et blanche, blanche et grise, préférant au chatoiement des coloris les effets de clair et d'obscur, d'ombre et de lumière.

C'est à partir de *Gravitations* (1925) que nous voyons le poète aller et venir avec assurance dans son univers familier. D'une voix persuasive comme celle des rêves, il raconte le monde pour le transformer en fable.

Dans les dernières pages de *Corps tragique,* nous trouvons encore ces quelques phrases — confidence bien plus que théorie poétique — avouant sa dette envers l'image :

« Il m'arrive souvent de me dire que le poète est celui qui cherche sa pensée et redoute de la trouver. La trouve-t-il qu'il pourrait bien cesser d'être un poète pour devenir un logicien, un prosateur, quelqu'un qui use d'abstractions pour s'exprimer. C'est dans une image, à l'avant-garde de lui-même, que le poète éprouve le besoin de fixer son esprit toujours en mouvement. Elle lui sert de relais jusqu'à ce que s'élève dans sa nuit personnelle une autre image qui se précise peu à peu. Ainsi se forme la chaîne de tout le poème. » (C. T., p. 154.)

Moyen expressif mis au service d'une pensée qui se cherche et se veut vivante, évidente, vraisemblable,

l'image de Supervielle renferme en elle tout un art poétique. A la fois outil et matière, elle dote le poème d'une langue fraîche et jeune, à même de nommer une fois nouvelle un monde en mouvement, ayant sa matière et son espace propres. C'est en analysant ces trois éléments essentiels — matière, espace et mouvement — que je voudrais éclairer la nature des métamorphoses poétiques.

## II. — MATIÈRE DES IMAGES

Le poète veut caresser et goûter toute chose. Visible ou invisible, concept ou souvenir, chacune devient palpable pour lui. En outre, il naît des mains à ce qu'il touche, des yeux à ce qu'il voit, et tout ce qu'il entend a des oreilles. Tellement réels sont les objets de sa pensée et de sa sensation qu'ils s'incarnent dans ses poèmes : la pierre regarde, la nuit écoute, les couleurs voyagent..., saisissant à la fois la pierre et la couleur, il refait l'univers à sa guise : car toutes les images volent au secours de ses désirs.

Mais à peine ont-elles pris corps que déjà elles se transforment. A peine ont-elles jeté un regard sur le monde qu'elles s'évanouissent et disparaissent. C'est ce qui nous induit à penser que la matière de ces images est de nature particulière.

*Une biche vient, regarde et disparaît haletante*
*Dans la brume de ses naseaux bleus qui tremblent*
*Sous les célestes rosées,*
*Mais elle a laissé dans l'air la trace de ses foulées.*

(G., p. 92.)

Quelle est donc cette forme douce qui hésite ? Au premier abord, elle a l'air réelle, mais elle échappe aux

mains et aux regards, elle fuit sous le ciel : c'est un nuage ! Cette glaise impalpable, cette matière légère et molle est celle des nuages. Et les formes qu'elle modèle, toujours inquiètes et flottantes, s'arrondissent, se couvrent de plumes et de duvet.

Mais il existe aussi des êtres sans forme et sans visage qui se recommencent sans fin :

*Visages de la rue, quelle phrase indécise*
*Écrivez-vous ainsi pour toujours l'effacer*
*Et faut-il que toujours soit à recommencer*
*Ce que vous essayez de dire ou de mieux dire ?*
(A. I., p. 121.)

Ces visages qui passent et s'effacent participent de la substance des vagues et des rivières : leur matière est l'eau. Mort et renaissance perpétuelles, matière du devenir, de l'oubli, de la nuit.

« Écume, écume autour de moi, ne finiras-tu pas par devenir quelque chose de dur ? » interroge l'Enfant de la Haute Mer (p. 19).

Et Supervielle se plaint :

*Écoute, ce n'est plus que dans mes souvenirs*
*Que le bois est encor le bois, et le fer, dur.* (A. I., p. 85.)

Nous voyons constamment, dans l'imagination supervielienne, la nostalgie des choses solides se heurter à la rage de ne les pouvoir pétrir à sa guise. Les objets sont trop résistants ou trop inconsistants, trop mobiles ou trop fixes. Le double désir de saisir et de transformer vient s'achopper à leur matière.

Et c'est pourquoi la matière essentielle des images de Supervielle — la matière de ses fables heureuses — se veut palpable comme l'eau, mais plastique comme le nuage : apte à toute métamorphose et à toute saisie.

La continuité de cette matière explique en partie la cohérence des images qui baignent dans la même rêverie, façonnées dans la même argile.

### III. — L'ESPACE POÉTIQUE

L'image poétique est mobile et lumineuse, elle rayonne alentour, elle projette des zones d'ombre et de clarté ; éprise de liberté, elle se crée à mesure son propre espace.

Si cet espace fabuleux naissant de la rêverie connaît des limites, quelles pourraient donc être celles-ci ?

« Rêver, c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur. L'omniprésence du poète cosmique n'a peut-être pas d'autre origine. Je rêve toujours un peu ce que je vois, même au moment précis et au fur et à mesure que je le vois, et ce que j'éprouvais dans *Boire à la Source* est toujours vrai. Quand je vais dans la campagne, le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance dans mon propre monde mental. » (N., p. 67-68.)

L'ancienne distinction séparant le monde mental du monde extérieur est ainsi abolie : se prolongeant et se confondant, ils se livrent à d'étranges osmoses. Il arrive même au poète de se trouver partout à la fois. Tout lui est possible, tout lui est assujetti.

Reste un seul espace : l'espace vécu où se meuvent les corps aussi bien que les désirs et les souvenirs.

Les murs n'y sont jamais matériels : ils surgissent et s'écroulent là où nul ne les voit. Tantôt ils protègent le poète, tantôt ils l'isolent cruellement, ils l'enferment à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur. « Intérieur » et « extérieur » ne sont d'ailleurs plus des parties de l'espace géométrique, mais des qualités affectives de l'espace

vécu. L'une est synonyme de familier, de connu, de proche ; l'autre, au contraire, est l'étranger, l'inconnu, le distant.

Et le poète ne laisse de reculer la distance, dans le dessein de soumettre l'univers aux mesures et aux lois de l'espace intérieur. Jusqu'aux plus lointaines contrées, jusqu'aux êtres les plus éloignés, tout lui devient accessible.

Parfois ses efforts de conquête échouent ; même s'il accroche entre deux étoiles les portraits de son père et de sa mère, sa main ne s'accoutume pas : elle manque d'air, de lumière et d'amis. Il n'est pas toujours facile d'apprivoiser les hauteurs.

Souvent il s'égare dans l'immensité de lui-même : même son corps, même son âme lui sont inconnus. Même la chambre peut devenir brusquement étrangère, lorsqu'elle se referme à la suite du départ d'un être cher.

A la merci d'un manque d'amour, d'un doute ou d'une distraction, l'espace se resserre, recule, s'efface, s'étend ou s'élargit.

Dans son désir d'affranchissement, Supervielle ne confond pas seulement l'intérieur et l'extérieur, mais aussi les catégories du temps et de l'espace.

Pour lui comme pour d'autres poètes, la durée écoulée vient s'évanouir dans l'espace : le temps devient de l'espace.

*L'avenir sans un pli glisse vers le passé*
*Le jour nous dévisage et le temps, espacé.* (E., p. 51.)

Délivré de toute chronologie, le poète parcourt les siècles de l'avenir au passé et du passé à l'avenir.

*Tout ce qui mourut sur terre*
*Rôde humant de loin la vie,*

*Interrogeant les ténèbres*
*Où se développe l'oubli.* (G., p. 133.)

Les morts eux-mêmes mènent une vie flottante et détachée dans son univers poétique. A leurs côtés errent les pensées défuntes, les instants abolis. L'arbre abattu et son souvenir partagent la même place vacante.

L'espace poétique est sans limites : éternité et infini se mêlent en lui.

## IV. — LES MOUVEMENTS POÉTIQUES

Dans l'espace libéré, les mouvements — s'exerçant sur une matière facile et molle — rencontrent peu de résistance : ils sont en général lents et doux.

Supervielle n'aime pas brusquer les choses : il tâtonne, il hésite, il s'éloigne et se rapproche. Ses gestes se recommencent et se corrigent, cherchant à parfaire leur œuvre. Il prépare soigneusement les transitions et préfère les passages lents, les glissements insensibles d'un état à un autre, d'une nuance à l'autre.

Empruntant au cinéma le procédé du ralenti, il surprend l'éclosion et l'épanouissement des formes.

Qu'ils proviennent de la nature extérieure ou de l'âme humaine, les mouvements évoluent dans le même espace poétique. C'est ainsi que les gestes des animaux et des arbres sont prêtés aux pensées de l'homme et que celles-ci à leur tour se prolongent dans l'univers.

Toutes les tentations de l'esprit et de la poésie, tous les transports du cœur se continuent au dehors : devenir, naître, saisir, lâcher, comprendre, approcher, éloigner... Chacun d'entre eux est en quête de forme pour soutenir son élan et dessine ainsi dans la matière un axe d'images.

Or la naissance, qu'elle soit celle d'un arbre, d'une idée, d'un espoir, trace le même jet. Les images sont enchaînées dans un même mouvement poétique qui les anime et les transforme. C'est le mouvement de naître qui est fondamental, et son objet est souvent fortuit. Le désir d'écrire ne peut-il exister avant que le poème ait trouvé sa substance ?

Si une même image peut être prise au piège de mouvements différents, chaque mouvement groupe cependant dans son axe un ensemble d'images spécifique.

Mais, comme le fait remarquer Christian Sénéchal, « Supervielle est plus sensible aux lignes qu'aux couleurs, et plus aux mouvements qu'aux lignes [1] ».

Quelles sont à présent les lois de ces mouvements poétiques ? Ils répondent à un besoin de liberté intense, ils veulent échapper aux contraintes des lois et naturelles et humaines. Ils désirent retrouver l'univers lors de ses débuts « dans le ruissellement des choses créées et déjà barbues de puissance » (N., p. 48), et continuer la création par leurs propres forces, accroissant l'espace et colonisant la distance.

Quand passe le Hors-Venu, les arbres eux-mêmes sont « pris de vivacité » et les pierres se souviennent de leurs « anciennes libertés ».

Le monde ne s'anime qu'au passage du poète :

*Lui, savait ce qui se passait*
*Derrière l'immobilité.* (A. I., p. 26.)

*C'était tout plat dans l'attente du mouvement et du souffle.*
(N., p. 48.)

Le poète a horreur de l'immobile, synonyme de mort. Cependant la fixité le gagne, sa menace se rapproche :

1. C. Sénéchal, *op. cit.*, note au bas de la page 54.

*Avec l'âge il était de plus en plus touché*
*Par la rigidité, les jours sans vent, des arbres,*
*Et voilà que je suis fasciné par le marbre*
*Horizontal, en moi de moins en moins caché.* (N., p. 33.)

## V. — MÉTAMORPHOSES

Grâce à la nature particulière de ses images, le poète a pu se composer un univers affranchi de tout déterminisme, une fable à laquelle il impose ses lois propres. Dans cet univers où tout devient concret, palpable et visible, où rien ne veut demeurer ni immobile ni éloigné, les contraires s'effacent : la mémoire est oublieuse, les amis inconnus, le forçat innocent.

La nuit nous pénètre comme un fluide, la table de bois devient nuageuse en s'élevant dans le ciel, la vague se garnit d'une paire d'yeux... L'imagination agit par des moyens multiples ; parfois l'immatériel devient concret, ou bien l'informe prend figure, tantôt les corps changent de visage. Les métamorphoses semblent se réaliser à des niveaux différents, selon la force du mouvement qui les provoque et selon la plasticité de la matière sur laquelle elles s'exercent. Mais qu'est-ce que la métamorphose ? Puis-je enfin répondre à une interrogation restée en suspens ?

*La métamorphose est un phénomène d'expression poétique lié à la nature de l'image et opérant sur sa matière, sur sa forme, sur son espace, et plus que tout sur son mouvement et son rythme.*

Rappelons-nous, par exemple, cette image exprimée sous la forme d'une comparaison :

*Le soir, ses lentes paupières*
*Comme un oiseau près de mourir*

*Qui lui jeta la grave pierre*
*Par où coule déjà la nuit ?* (F. I., p. 133.)

Grâce à l'ambiguïté syntaxique habilement logée dans l'adjectif possessif « ses » et dans le pronom « lui », le deuxième terme de la comparaison pénètre insensiblement dans le premier. Modelés dans la même matière, emportés par le même mouvement, le soir et l'oiseau ne tardent pas à échanger leurs attributs et leur langage. L'osmose s'opère, la métamorphose s'accomplit ; c'est alors qu'apparaît une réalité poétique nouvelle, celle de l'oiseau du soir et du soir-oiseau, partageant les mêmes paupières lentes.

Aussi, lorsqu'en apparence Supervielle se borne à comparer, méfions-nous des deux termes unis par la conjonction *comme* — les « comme » de ce poète sont souvent trompeurs :

« La ressemblance est sur le chemin de la métempsycose, mais elle a su s'arrêter à temps », dit Obligacion dans les dernières lignes du *Jeune Homme des autres Jours*. Mais Supervielle est un de ces poètes qui s'arrêtent rarement à temps. Rejetant loin de lui les entraves de la métaphore classique qui se contentait de juxtaposer par ressemblance les attributs des deux termes, il ne cesse de tenter par mille ruses la transmutation magique. A la suite d'une savante osmose, on ne distingue plus les deux termes — le propre et le figuré — que soulève un même rythme, que moule une même forme.

Ce phénomène d'expression poétique aboutit ainsi à une combinaison nouvelle entre les éléments du langage et ceux de la réalité. Le monde intérieur et le monde extérieur y échangent leurs signes et leurs attributs, l'image y est à la fois signe et signifié : elle nomme les métamorphoses incessantes d'un univers en mouvement.

Et toujours, au niveau de l'image aussi bien que dans

le développement du récit, le poète sait faire admettre ses métamorphoses et leur conserver un caractère vraisemblable. C'est qu'il possède la technique de la mise en images : avec un art tenace il construit sa fable, lentement, insensiblement. Son souci des rouages et des passages, son obsession de l'exactitude le poussent à capter le détail précis.

Son amour des matières lisses et douces manie des formes instables, toujours à refaire, à transformer. D'où lui vient-il, ce goût incorrigible de la métamorphose ? Le poète lui-même l'impute à son habitude de « rêver tous les instants de sa vie » (C. T., p. 157), ainsi qu'aux tours joués par sa mauvaise mémoire. A force de désir, de rêve et d'oubli, le monde ne peut demeurer pareil à lui-même. De toutes parts il se réimagine : il se concrétise, s'incarne, se personnifie.

*Chacun a toujours en lui*
*De quoi devenir autrui*
*Et peut par vent favorable*
*Naviguer vers d'autres fables.* (C. T., p. 74.)

Une faune étrange, un bestiaire fabuleux apparaît et s'évanouit. Et le poète lui-même, partout en devenir, voyant sans être vu, frôlant sans doigts, ne craignant pas de se loger dans une peau nouvelle, passe avec aisance d'un état à un autre. On a voulu lui appliquer différents déterminatifs : poète des commencements, a-t-on dit, poète des naissances, de la nuit...

Supervielle est le poète des métamorphoses.

MONIQUE KLENER

# OÙ PROSE ET POÉSIE NE FONT QU'UN

Il est rare, chez un écrivain, cet équilibre complet entre le poète et le prosateur, dont Jules Supervielle donne l'exemple. Ce serait un procédé bien ridicule, et vain, de rechercher ce qui domine dans ses livres, de la poésie ou de la prose. Ici les termes perdent de leur poids, de leur signification même. C'est chez Supervielle un balancement continuel, une fugue sans autres repos, sans autres notes blanches, que les moments d'effusion de l'esprit et des sens, qui sont en réalité fusion, accord plein.

Un écrivain peut se manifester poète de la tête aux pieds sans aligner un seul vers : je pense à Delteil, par exemple, qui fut un moment, à l'époque de *Sur le Fleuve Amour*, si près de Supervielle ; les deux rivières sillonnaient un même pays, reflétant le même ciel, respirant le même air. Supervielle n'eût-il écrit que ce simple conte, *L'Enfant de la haute Mer*, on l'eût nommé poète. On oublie la pesanteur relative, l'impondérable de cette prose si bien rythmée qu'elle en paraît atmosphérique. Il m'arrive, quand je me rappelle l'ensemble de l'univers du poète, de ne m'arrêter qu'à ce seul conte dont le merveilleux me frappa d'autant plus, à l'époque où le météore se manifesta, que moi-même, un peu plus tôt, dans un chapitre de *Mélusine*, j'avais ouvert à ma fée un chemin idéal dans la mer. Nous y entrâmes donc ensemble et fîmes d'une seule âme, Supervielle et moi, la route de la plage à la haute mer. Ce que j'avais seulement

rêvé, Supervielle le réalisait dans une œuvre complète, qui aurait pu, en son étendue, se perdre par les vagues dans le vague, si le poète n'avait continuellement été là, présent et veillant, dans chaque phrase, chaque mot.

Car chaque mot, chez Supervielle, prend une valeur magique. Une vague crée l'autre, un mot en évoque un autre ; et c'est ainsi que le poète, prosateur magicien, s'avance vers la haute mer sans que rien sur son passage se soit perdu, sans ruptures dans la chaîne, toutes les valeurs sauvegardées. *L'Enfant de la haute Mer* est resté, pour moi, le type même du conte féerique, où tout est poésie, mais de cette poésie nécessaire qui se forme miraculeusement d'elle-même, avec cette logique de l'invention subite, qui est pour le poète la seule logique possible, admissible. Pour ma part, je ne conçois pas autrement ce terme. J'ai comparé la prose de Supervielle à une fugue. La fugue est pour le musicien le modèle de la composition logique : c'est-à-dire de ce mouvement continu, à deux temps, de thèmes opposés qui se cherchent, se croisent, s'entrelacent et se poursuivent, comme deux vents contraires se poursuivent pour se mêler enfin, et se reprendre aussitôt.

« La fillette descendit très vite dans la rue, se coucha sur les traces du navire et embrassa si longuement son sillage que celui-ci n'était plus, quand elle se releva, qu'un bout de mer sans mémoire, et vierge... » Elle peut rentrer à la maison et s'écrier : « Au secours ! » elle n'en comprend que mieux le sens de ces syllabes. Elle est déjà partie, en route. Une vague est venue la chercher (dans son sommeil ou en pleine veille, peu importe) « qui s'était toujours tenue à quelque distance du village, dans une visible réserve... Il y avait longtemps que cette vague aurait voulu faire quelque chose pour l'enfant, mais elle ne savait quoi... Elle vit s'éloigner le cargo et comprit l'angoisse de celle qui restait. N'y tenant plus elle l'emmena au loin de là, sans mot dire, et comme par

la main... Elle l'enroula au fond d'elle-même, la garda un très long moment en tâchant de la confisquer, avec la collaboration de la mort. Et la fillette s'empêchait de respirer pour seconder la vague dans son grave projet... »

Voilà bien l'exemple d'une prose-poème, non d'une prose poétique. Dans cette démarche presque tout abstraite, le risque est grand de tomber dans le cérébral pur, la manière, voire les subtilités d'une certaine allure précieuse. Supervielle s'est sauvé du piège, et c'est là qu'on retrouve le véritable instinct du poète : ce don du raccourci, de la brièveté, qui en devient nécessité. Il y a, dans l'œuvre prosaïque et même poétique de Supervielle, des moments de pure préciosité où les mots semblent jetés comme ils viennent pour former de simples figures de kaléidoscope, c'est-à-dire de hasard ; de ces moments de réussite un peu artificielle. Ils sont plutôt rares, si l'on considère l'ensemble des ouvrages. Dans *L'Enfant de la haute Mer* et tel autre conte du même recueil, rien de pareil. C'est le miracle plein ; ici les mots sont à la fois les instruments et la musique qu'ils expriment. Le contre-point se développe dans un train rapide, sobre. Revenons au terme employé plus haut : dans sa logique vitale.

***

En général le poème de Jules Supervielle ne présente rien de formel, dans le sens strict de l'expression ; c'est-à-dire que, être supérieurement organisé, il n'en laisse rien voir. Un poème n'est pas chez lui une création dans une forme une fois prévue, décidée. C'est une entité vivante, transparente si l'on veut, qui laisse, si l'on y regarde de près, apparaître ses organes, comme pour dire : je ne suis pas un mécanisme fabriqué de toutes pièces, voyez comme le sang circule, comme les nerfs

vibrent, comme l'ensemble et les parties réagissent aux influences extérieures et aux combinaisons intimes ; qu'on ne s'y trompe pas : j'avance de mes propres forces et par une magie de nature que je suis seul à connaître. Car vous aurez beau m'observer, ce ne sera pas comme vous l'aurez prévu.

J'ai dû oublier ce point essentiel, bien que tout cela m'eût frappé dès la lecture première des *Amis inconnus*, quand j'écrivais plus tard qu'« un poème de Supervielle est constitué d'une série de découvertes poétiques et non d'un ensemble d'organes essentiels formant un corps animé ». Je cherchais alors vainement dans tel poème de l'auteur, jugé comme le plus parfait, cette unité, « première loi de tout corps organisé ». Il me faut donc revenir sur cette opinion. Il faut le dire : si Supervielle n'avait écrit que les poèmes des *Amis inconnus*, il serait digne d'être sacré poète dans l'acception suprême du terme. J'ai relu tout récemment ce recueil qui me fit, à l'époque où il parut, entrer d'emblée et sans effort dans l'inspiration du poète, me confondre avec lui après m'être débattu pour garder ma liberté d'appréciation, ma froideur de juge. Mon Dieu qu'il est vain, qu'il est absurde d'aborder de cette façon la lecture d'un poème ! Si l'on s'est senti, dès l'abord, entraîné dans le sillage, il ne reste qu'à garder l'équilibre afin de conserver le rythme :

*Il vous naît un poisson qui se met à tourner*
*Tout de suite au plus noir d'une lame profonde*
*Il vous naît une étoile au-dessus de la tête*
*Elle voudrait chanter mais ne peut faire mieux*
*Que ses sœurs de la nuit les étoiles muettes...*

On ne sait où l'on va, on roule dans les vagues ; mais c'est une mer bien réglée, parfaitement balancée, qui vous prend dans son charme, son énorme étendue, ses

eaux fuguées. Le voyage achevé (qui sans cesse recommence), on s'aperçoit que l'improvisation va beaucoup plus loin que le simple hasard des idées poétiques et des mots qui les portent. On est déjà dans la haute mer quand on ne se croyait qu'au départ. La fugue est en plein développement.

Dans tout paysage naturel, des parties d'harmonie complète se font jour parmi d'autres chaotiques. Ainsi dans le poème qui épouse les lignes et les contours du paysage mental. A ces endroits la rime, autant que le rythme ralenti, marquera ces endroits d'heureuse unanimité parmi les rythmes heurtés. On conçoit bien un poème de ce dessin et de ce coloris, où la rime ne s'impose qu'à ces moments-là. Cette remarque, suggérée par la technique du vers superviellien, me vient à l'appui de ce que j'essayais d'exprimer quand je parlais du contre-point de l'art poétique de l'auteur. Un poème de Supervielle est une prose essentielle qui suggère et réalise en même temps ce qu'elle veut dire : les vagues figurent ici les vers qui ne se veulent pas faits d'une seule pièce, ni par fragments ; mais qui concourent au rythme général du vaste océan poétique. Un poème de Supervielle est une formation perpétuelle, une chose qui se fait, se défait, se reprend à l'infini. Un vers qui rejoint la prose, une prose qui se propose vers. De sorte qu'on ne sait plus lequel de ces deux éléments prédomine. C'est peut-être là le point culminant de la poésie.

*Il faisait beau dans la chambre*
*Plus que sur toute la terre*
*Sous les objets les plus proches*
*L'on décelait la joie :*
*En déplaçant une étoffe*
*Il s'en échappait parfois*
*Vite comme un oiseau-mouche*
*Dont se découvre le nid...*

Cette découverte perpétuelle de la source, voilà sans doute le secret du poète, cet éternel *errant* :

*J'ai tant de fois, hélas, changé de ciel,*
*Changé d'horreur et changé de visage,*
*Que je ne comprends plus mon propre cœur*
*Toujours réduit à son même carnage.*

Construction, destruction, de sa propre nature, de son propre visage : vers et prose. Le poète se torture, se divise, s'interroge, se répond comme il peut, et puis se relance vers cet infini dont l'horizon semble se moquer. De tout le chemin parcouru, de cette route vers la haute mer continuellement à faire et à refaire, naît l'univers du poète, qui va du fatras à la construction, de celle-ci à l'anéantissement, et du chaos à la reconstruction. Fugue sans fin, avec ses notes noires et ses blanches, à la recherche de quoi ?

*Disparais un instant, fais place au paysage,*
*Le jardin sera beau comme avant le déluge...*

FRANZ HELLENS

## AU FOND DE TOI CHERCHE BIEN...

L'on se rappelle, dans *L'Enfant de la haute Mer*, l'exercice CLXVIII de la grammaire. Celle-ci y prenait la parole pour s'adresser directement à la fillette marine :

— *Êtes-vous ? — Pensez-vous ? — Parlez-vous ? — Voulez-vous ? — Faut-il s'adresser ? — Se passe-t-il ? — Accuse-t-on ? — Êtes-vous capable ? — Êtes-vous coupable ? — Est-il question ? — Tenez-vous ce cadeau ? eh ! — Vous plaignez-vous ?*

*(Remplacez les tirets par le pronom interrogatif convenable, avec ou sans préposition.)*

Dans un sens, il n'est pas exagéré de dire que toute l'œuvre de Supervielle est un exercice grammatical du même genre. Jamais, en effet, l'étonnement d'être et les sentiments qui en dérivent n'ont pris des formes aussi fréquemment interrogatives :

— *Que prépare-t-on là ? — Qui est là ? — Quel est celui-là ? — Est-ce bien lui ? — Est-ce encor moi ? — Es-tu un ou plusieurs ? — Ai-je perdu la vie ? — Qui suis-je ? — Ah ! que m'est-il donc arrivé ? — Ah ! que vais-je devenir ?*

Une multitude de questions se presse aux lèvres d'un être encore ensommeillé, qui semble jeter pour la pre-

mière fois les yeux sur lui-même. Comme le Rousseau des *Rêveries*, comme le héros du roman de Proust, l'âme de Supervielle prend conscience d'elle-même dans une sorte de confusion originelle. Elle est cette confusion. Elle n'est même d'abord que cela. Quand le dormeur s'éveille, il n'y a rien qu'il sache, sinon qu'il s'éveille. L'aube lui présente un être qui constate avec stupéfaction, en même temps que son existence, son ignorance totale quant à son existence :

*L'aube fait son état des lieux,*
*Nous sommes nus sous ses grands yeux.*

Cette nudité mentale ne laisse au poète aucun pouvoir de repartie. En face de lui-même le voici bouche bée, mis à quia, incapable de reconnaître son identité, tout juste capable de confesser son manque d'information fondamentale :

*Je ne sais plus mon nom...*
*Je ne sais rien de moi, je me reste interdit.*
*Dans l'ombre qui s'avance et roule*
*Je me cherche au fond de la foule.*

Le poète est donc quelqu'un qui, ne sachant qui il est, hésite, balbutie, piétine, part enfin en quête de lui-même : « Il m'arrive souvent de me dire que le poète est celui qui cherche sa pensée et redoute de la trouver. »

Négligeons pour l'instant l'espèce de crainte anticipée qui assombrit la quête de soi-même. Considérons d'abord simplement la *démarche* de celui qui part en quête. Supervielle, comme Diogène, se met avec une lanterne à la recherche d'un homme. Mais cet homme, c'est lui-même. L'être cherché n'est pas différent du chercheur. Tous deux, de concert, changent de place.

D'où une inflexion nouvelle dans la série de questions qu'on se pose :

*— D'où venez-vous ? — De quel monde venu ? — Où donc êtes-vous ? — Qui vous a placé là ? — Où va-t-il ? — Suis-je là-bas ou suis-je ici ?*

Comme Robinson s'éveillant dans son île, le poète remplace la question « qui suis-je ? » par la question « où suis-je ? » ajoutant d'ailleurs que « ce n'est pas facile à savoir ». Ou, semblable au taureau mené à l'abattoir et qui ne comprend pas ce qui se passe, il confesse qu' « il ne sait où il va comme ça ». Au sein de tant d'ignorance, une information précieuse vient cependant meubler la nudité de l'esprit. Celui qui substitue à la question « qui suis-je ? » la question « où suis-je ? » reconnaît du moins que, quel que soit l'endroit où il se trouve, il est celui dont on peut dire qu'il est dans un certain endroit, qu'il est en rapport avec l'endroit où il se trouve. Une telle constatation, il est vrai, avait semblé à Proust la plus déprimante du monde. Être dans un endroit dont on ne sait rien, c'est être dans un lieu aussi anonyme qu'on l'est soi-même, c'est multiplier la conscience cruelle de sa propre étrangeté par la conscience de l'étrangeté du monde. Mais, pour Supervielle, rien n'est moins décourageant que l'étrangeté du monde extérieur. D'abord il est réconfortant de penser qu'il y a un monde extérieur. Partout où nous allons, nous pouvons nous dire qu'il y a autour de nous quelque chose. Le monde est cette chose, universelle, répétable, inépuisable. C'est le lieu de nos situations et de nos pérégrinations. N'importe où nous nous trouvons (c'est une lapalissade, mais Supervielle n'est pas sans rappeler parfois M. de La Palice), nous nous trouvons quelque part. Ce *quelque part*, d'ailleurs, est loin d'être vide. Quantité d'autres choses y ont leur

lieu. Être dans un lieu, c'est donc être situé dans un ensemble de choses. Le lieu nous contient, nous et les choses. Rien n'est plus important que cette communauté de situations. Supervielle, comme Hugo ou Péguy, se réjouit de se trouver au milieu d'une foule d'objets. Ceux-ci, en effet, font partie d'un univers *réel*. Être au milieu d'eux, partager leur lieu, c'est donc aussi partager leur nature, être réel soi-même. Ceci est tout à l'opposé de la pensée idéaliste, pour qui, d'une part, il y a des choses qui font partie d'un monde objectif, et, d'autre part, cette entité inexorablement subjective qui s'appelle la conscience. Entre les deux, aucun rapport possible, sauf que les unes sont pensées par l'autre. Mais, pour Supervielle, les choses extérieures ne donnent pas l'impression d'être pensées par la conscience. On dirait qu'elles sont là, et que la conscience est aussi là. Conscience et choses voisinent et s'emmêlent. Loin d'être pensées, les choses sont touchées, tâtées, saisies. Prendre connaissance d'elles, c'est prendre contact avec elles. Nous sommes ici dans la grande catégorie de l'*avec* (à ne pas confondre avec la catégorie de l'*avoir*).

Telle est la leçon de choses que donnent les choses. Elles apprennent à l'homme, non seulement qu'elles sont concrètes — cela va sans dire — mais que lui-même aussi est concret. Le poète est un homme concret parmi des objets concrets :

*Et j'étais un objet méditant parmi d'autres.*

Par conséquent, il n'y a plus entre les objets et l'homme la moindre différence. Être, c'est être présent aux choses, c'est participer à leur présence. Et c'est, par conséquent aussi, bénéficier d'une certaine vertu qui est la leur, vertu de bonne foi ou d'évidence. Les choses ne cherchent pas à nous tromper. On peut avoir confiance en elles :

*Sans réticence ni colère*
*Fie-toi aux formes de la terre.*

Albert Béguin, Étiemble et d'autres ont excellemment parlé de ce rapport évident, immédiat, élémentaire, qu'en de certains instants privilégiés Supervielle sait découvrir entre lui-même et les choses. D'elles à lui ne se décèlent alors aucune distance, aucun retard. Une même présence unit le poète et les choses dans un lieu qui est le même lieu, et dans un moment qui est le même moment. Ainsi l'éveil du dormeur apparaît maintenant comme le surgissement de l'esprit dans un point de l'espace et du temps où tout se trouve. S'éveiller, c'est s'émerveiller, et s'émerveiller, c'est éprouver sans délai le contact le plus intime avec les choses.

Néanmoins l'on aurait tort de se figurer que, chez Supervielle, ce contact merveilleux s'accomplit à tout bout de champ. En fait, il n'a même lieu que fort rarement. Le plus souvent, l'éveil du dormeur, loin de coïncider avec un moment de joie, de possession et de confiance, apparaît comme l'échec de ce moment, comme l'incapacité de l'esprit à saisir sa proie au moment où elle lui est offerte. Pas d'esprit mieux équipé, dans un sens, pour profiter de l'instant vécu ; pas d'esprit moins doué, dans un autre, pour s'emparer de cet instant à l'instant où il est présent. On dirait que quelque manque congénital d'adresse et de promptitude empêche presque invariablement Supervielle d'arriver à temps pour saisir le temps. Au moment où il étend la main, le moment a disparu, et les doigts se referment un peu sottement sur le vide. Alors la poésie n'exprime plus le délicieux sentiment de coïncider avec le lieu, le temps et les choses, mais, au contraire, celui d'être à distance, d'être en retard, d'agir à contretemps. Trop souvent, chez Supervielle, la poésie consiste en

un geste gauche esquissé vers la proie envolée : « Le moment présent, avoue Supervielle, est un cadeau dont je n'ai pas su profiter. »

Mais si, chez Supervielle, il n'y a pas de présent, ou, tout au plus, l'ombre d'un présent, un présent enfui ailleurs et qui ne laisse paraître de lui-même qu'une image confuse et douteuse, quelle ressource reste au poète, sinon de se mettre patiemment en quête de ce qui a disparu et, à la suite d'un « lent cheminement », d'espérer le rencontrer un jour à un tournant de l'avenir ? « Un événement se produit-il, dit Supervielle, je remets à plus tard le soin d'en prendre pleinement conscience, de le vivre poétiquement. » De cette façon, l'esprit s'habitue à considérer l'actualité comme une première ébauche, qu'un autre temps viendra compléter. Au lieu d'accepter le moment présent pour ce qu'il est, la pensée ne le considère que comme une version provisoire, à laquelle anticipativement elle apporte déjà additions et retouches. Du moment présent Supervielle ne retient donc que quelques traits indicatifs d'un état ultérieur de l'existence. Aussi aime-t-il les formes imparfaites où transparaît la promesse de quelque achèvement subséquent. Chez lui, il est rare que les choses se montrent dès l'abord pourvues de tous leurs attributs. Comme une Belle au Bois Dormant qui dans cent ans seulement complétera son existence, le monde de Supervielle vit en deux temps, dont le premier n'est qu'une esquisse sommaire de l'autre. Si les choses sont incomplètes, tant pis ! Elles se parachèveront plus tard par un processus qui consiste en l'adjonction successive de caractéristiques d'abord regrettablement omises. Il suffit d'avoir de la patience. Avec un peu de chance l'on aura finalement tout son monde au complet.

Néanmoins, dans l'entretemps :

*De ce futur cheval n'existe*
*Encor que le hennissement.*

De l'animal achevé n'existe encore qu'un seul détail, c'est-à-dire une version notoirement insuffisante. La complétion mystique du futur accuse l'incomplétion patente de la réalité actuelle. Pour terminer un cheval qui n'est qu'un simple hennissement, pour achever un futur qui n'est qu'à peine esquissé par le présent, l'on est bien obligé de tirer parti de ce que l'on a, mais il faut avouer que l'on n'a pas grand'chose. Que le présent est pauvre et sec, songe Supervielle, comme il est dénudé par la non-présence de l'avenir, par le peu d'empressement que met celui-ci à s'affirmer et à s'accomplir ! Et combien dégarni encore par la non-présence du passé, par la hâte intempestive que met celui-ci à se soustraire à notre attention perceptive ! Tout le mal est là, sans doute, dans le caractère *oublieux* de notre esprit, et, nommément, de notre mémoire. *Oublieuse Mémoire*, qui jamais ne nous donne un état complet de notre monde et de notre personne, qui déjà se dépêche d'effacer ce que nous vivons l'instant où nous le vivons ; et cela avec de si vigoureux et de si maladroits coups d'éponge que sur le tableau de notre mémoire ne restent jamais inscrits que des signes presque inutilisables.

Se réveiller, reprendre conscience de notre être, ce n'est plus maintenant éprouver tout le ravissement que nous cause le cadeau renouvelé d'un monde et d'un moi bien à nous. C'est constater les pertes subies. De même qu'à l'aube un veilleur négligent s'aperçoit qu'un voleur a profité de son sommeil pour piller l'entrepôt qu'il était chargé de garder, ainsi le poète, chaque matin, découvre en lui-même avec honte et mélancolie la disparition de la plupart des expériences vécues qu'il avait confiées à sa mémoire :

*Le jour auprès de moi se fixe*
*Mais il m'ajourne dans l'oubli.*
*L'oubli me pousse et me contourne*
*Avec ses pattes de velours.*

Alors, en présence de ce larcin essentiel, la question posée par le dormeur réveillé change encore une fois de forme et de nature. Ce n'est plus : Qui suis-je ? Où suis-je ? C'est : Où êtes-vous ? Qu'êtes-vous devenus ? Dépouillé de ses expériences, privé de son être antérieur, celui qui reprend conscience ne perçoit au fond de lui qu'une absence presque universelle. Il a perdu, non ce qu'il avait, mais ce qu'il était. Il est comme un tronçon d'être, comme un Osiris éparpillé qui cherche en vain à rejoindre et à réunir les différentes parties de lui-même.

Ainsi prendre conscience de sa vie, c'est se rendre compte qu'on a oublié presque tout ce qu'on a vécu. En arrière, au fond de soi, qu'est-ce encore qui subsiste ?

*Grands yeux dans ce visage*
*Qui vous a placés là ?*
*De quel vaisseau sans mâts*
*Êtes-vous l'équipage ?*
*Cette main sur la neige*
*Que fait-elle seule ?*
*Il ne reste qu'un sein pur immobile en la mémoire...*

Une main, des yeux, un sein, voilà donc ce qui reste des êtres que nous avions connus, aimés, et dont nous avions voulu préserver en nous le souvenir intégral. Ces vestiges les représentent mal. L'esprit est un rivage, sur les sables duquel se rencontrent, comme sur la plage de l'île de Robinson, des débris humains et des épaves dont le flot n'a pas voulu. Ou encore c'est un délicat

tissu que le vent a réduit en charpie, une « mémoire en lambeaux » :

*Comme les souvenirs éperdus d'une tête qu'on vient de trancher...*

Souvenirs mutilés, dépareillés, épars, souvenirs qui n'arrivent pas à meubler le lieu de leur échouage ! Pourtant ils sont là, ces souvenirs, en loques mais tangibles, semblables à des objets réels qu'on percevrait dans le moment présent. Comme les survivants d'un désastre, ne convient-il pas de les accueillir avec des égards, avec une attention particulière ? Ne sont-ils pas *tout ce qui nous reste*, la seule preuve que nous ayons de notre parenté avec l'être que nous fûmes, le miroir enchanté où nous pouvons nous contempler tels que nous sommes dans la suite de nos jours ?

La mémoire, en effet, n'est pas seulement constituée par la préservation des souvenirs, mais encore par la faculté de récollection, c'est-à-dire par l'acte qui les rappelle à nous et qui nous fait nous reconnaître en eux.

Or, dans l'oublieuse mémoire de Supervielle, l'acte de reconnaissance est non moins incertain et intermittent que l'action préservatrice. Supervielle non seulement se souvient peu, mais il reconnaît mal ce dont il se souvient :

*Suis-je encore celui*
*Qui parle à présent,*
*Vous-mêmes, amis,*
*Êtes-vous les mêmes ?*

A cette nouvelle espèce de question, la réponse est loin d'être toujours affirmative :

*Dame qui me voulez fidèle à votre image*
*Voilà que maintenant vous changez de visage.*

*Ah ! mon regard vous change,*
*Vous rend méconnaissable.*
*Si vous touchez sa main, c'est bien sans le savoir,*
*Vous vous la rappelez mais sous un autre nom.*

La confusion d'esprit où vit le poète provoque de multiples métamorphoses. Celles-ci sont favorisées, peut-être même causées par le singulier pouvoir de substitution que possède l'oubli. L'oubli n'est pas seulement créateur de lacunes ; il l'est aussi d'une foule de quiproquos. Travaillant en collaboration avec la mémoire (avec une mauvaise mémoire), il efface et rapproche, remplace et suggère, impose sans cesse une image à la place d'une autre :

*Je n'ose plus ouvrir mes secrètes armoires*
*Que vient bouleverser ma confuse mémoire,*
*Je lui donne une branche, elle en fait un oiseau...*

Ainsi le peu qui subsiste en nous de nous-même est effaçable, remplaçable, méconnaissable. On le constate durant toute notre vie et jusque dans notre mort. Pour les boiteux du ciel, pour les noyés de la Seine, être mort, c'est se rappeler de plus en plus mal et oublier de plus en plus. Être mort, c'est vivre encore un petit peu, comme vivre, c'était déjà mourir parcelle par parcelle : « Ces fragments de la vie sans la vie, se demande douloureusement une âme défunte, est-ce là ce qu'on nomme la mort ? » — N'est-ce pas là déjà ce qu'on nomme la vie ? Mort et vie sont aussi inextricablement mêlées qu'oubli et souvenir. D'un côté comme de l'autre se retrouvent les mêmes péchés véniels et pourtant fatals, facteurs de confusion d'abord, puis de vague, puis de vide. Péchés d'omission, qui s'appellent l'inattention, la distraction, la méprise. Le vide s'étend par cercles excentriques. Au bout de ce vaste mouvement d'obli-

tération et d'oblivion se découvre une conscience enfin vraiment morte, désertée par les derniers vestiges de la vie :

*Quand déjà la mémoire éprise du tombeau*
*Sent que vont la quitter ses ultimes oiseaux.*

Comme les auteurs de *science-fiction* décrivent un temps futur de ruine universelle, Supervielle imagine un oubli devenu général, immense, cosmique ; l'oubli qui régnera sur la terre à la disparition de toute mémoire humaine :

*Il ne reste que l'oubli*
*Sur la planète immobile...*
*A la place de la forêt*
*Un chant d'oiseau s'élèvera*
*Que nul ne pourra situer.*

Au lieu des images préservées par le souvenir, il n'y aura plus que la place laissée vacante par leur départ :

*Je regarde dans la glace*
*Et* je vois vide la place.

L'espace, les grandes étendues externes de la Pampa et de l'Océan, tant chantées par Supervielle, ont pour correspondant exact cette place vide, cet espace intérieur apparu dans la pensée du poète à la suite du retrait des souvenirs. L'espace, c'est l'oubli. Et puisque l'oubli est la disparition du passé, c'est-à-dire de la vie antérieure, tant dans son mouvement progressif que dans son contenu sensible, l'espace (comme la mort) est cette lacune immense que cause dans l'âme le remplacement du temps vécu par un temps vide.

« Vous êtes un grand constructeur de ponts dans

l'espace », écrivait Rilke à Supervielle dans une lettre célèbre. Hélas, si ces ponts, comme le dit Rilke, ont des « arches vivantes », peut-être est-ce trop demander à ces frêles structures que d'espérer les voir maintenir une ferme continuité « par-dessus les abîmes ». A chaque instant, en effet, chez Supervielle, les images cèdent, se brisent, cessent d'être. Aussi la seule continuité qu'on trouve dans cette œuvre, sans trêve *remise en question* par son auteur, est-elle la continuité de l'abîme lui-même, qui, chaque fois qu'une image se dissipe, se réaffirme par-derrière comme le lieu qu'elle occupait et masquait : « L'Océan, écrit Supervielle, voudrait effacer en nous tout ce qui pourrait ressembler à un souvenir et nous submerger dans sa grande masse oublieuse. » Cela est vrai plus particulièrement de l'océan intérieur, engouffreur de passé. Partout dans l'œuvre de Supervielle se retrouve cette grande présence volumineuse et sous-jacente, qui se grossit de toutes les pertes et dont l'apparition se fait dans le lieu de toutes les disparitions. Rien n'est donc plus erroné que de vouloir trouver dans l'œuvre de Supervielle une vue exclusivement optimiste de l'existence, puisque cette existence, fragile, morcelable, pulvérisable, n'apparaît, semble-t-il, que pour disparaître, et que la grande présence dans cette œuvre est celle même de l'absence. Présence si vaste, d'une entité pourtant si nulle, qu'il n'y a, pour ainsi dire, plus place pour quoi que ce soit d'autre, et que les pauvres petites réalités positives du monde supervielllien se trouvent toutes menacées d'être dépossédées du lopin de pensée qu'elles occupent dans l'esprit, par l'immensité toute négative de l'oubli.

Chez Supervielle, l'espace tend à occuper de plus en plus de place, *trop* de place :

*Trop d'espace nous étouffe autant que s'il n'y en avait pas assez.*

*Trop grand le ciel trop grand, je ne sais où me mettre*
*Trop profond l'océan,* point de place pour moi.

Point de place pour moi, car l'océan, l'espace, prend toute la place. Or comment s'opposer à l'espace ? Comment résister à la pression de l'étendue niveleuse et accapareuse ? L'on comprend le cri lamentable de celui qui ne peut se résigner à *vider les lieux* :

*Puissé-je préserver des avides espaces*
*Mes souvenirs rôdant autour de la maison...*

Tant qu'existe cependant en moi une brassée de souvenirs, je ne suis pas sans feu ni lieu, j'occupe encore un peu d'espace. Tout espoir n'est donc pas perdu. L'espace est tout autour de moi, mais il ne m'a pas encore assimilé, annulé. Tout ce qu'il a pu faire, c'est de me faire changer de place. Rôdant autour de ma maison, je rôde en même temps dans tout l'univers. La singulière transformation que l'oubli a fait subir à mes images natives, c'est de les détacher de leur contexte et de les lancer en plein océan comme un iceberg en train de fondre. Bon gré, mal gré, mes souvenirs s'éloignent des temps et des lieux qui les ont vus naître, ils « s'enfoncent dans une plaine qui n'a pas d'histoire ». Ma petite nef d'images et de pensées vogue, « navire sans âge », vers l'inconnu. Détachée, *déplacée,* elle s'en va loin de tout et de ses origines :

*Sans bouger je déambule et je vais de ciel en ciel,*
*Je suis l'errant en soi-même et le grouillant solitaire,*
*Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même,*
*Je m'égare au fond de moi comme un enfant dans les bois.*

Que le poète parle ici de Dieu, il n'importe. La situation de l'homme est la même. Loin d'être un pont,

c'est-à-dire une continuité fixe qui relie un point à un autre, la pensée « oublieuse » — humaine ou divine — est un ponton désancré, un bateau ivre, emporté vers le large ; ou tout simplement quelqu'un comme le colonel Bigua, en train de nager en pleine mer :

*Comme si tombait un homme à la mer*
*D'un mât invisible*
*Et couronné d'air.*

Plus de point de repère :

*Je cherche dans le vide*
*A de grandes distances.*

Or, être sans point de repère, être perdu dans l'espace, ce serait pire encore que d'être supprimé par l'espace, si à tout moment il n'y avait pas la chance d'y voir surgir, comme une colombe messagère apportant la preuve de l'existence d'un continent disparu, une nouvelle volée de souvenirs :

*Des impressions d'enfance lui parvenaient par fraîches bouffées, en pleine figure...*

*Je me souviens, à Montevideo, brusquement — comme une pierre tombe dans une mare — d'un autobus de Paris...*

*Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée...*
*Rien qu'un cri différé qui perce sous le cœur*
*Et je réveille en moi des êtres endormis.*

Les souvenirs « nous touchent de loin comme balles perdues ». S'ils nous touchent, c'est que l'espace intermédiaire s'est ouvert pour eux et les a portés. L'espace n'est donc pas toujours l'ennemi de l'homme et des messagers vagabonds de sa pensée. Nous avons vu

l'espace sous son aspect le plus tragique, tel qu'un immense bain chimique où tout se décompose et se consume. Mais il n'en est pas moins aussi le milieu translateur, grâce auquel ce qui est perdu se retrouve et grâce auquel ce qui avait été laissé en arrière vient rejoindre en avant un cher devancier. Rien n'est plus beau peut-être dans l'œuvre de Supervielle, rien, en tout cas, n'est plus authentiquement *humain* que l'accueil réservé par le poète à ces tardives remémorations. Il y a plus de joie pour un seul souvenir retrouvé que pour mille souvenirs conservés. Le souvenir supervielien est tout illuminé par le bonheur que suscite son irruption inespérée. Il est comme un rescapé de la nuit, comme un survivant de l'espace. Il est à la fois le plus proche et le plus lointain des êtres. Le voici brusquement, dans une merveilleuse proximité, au cœur de la pensée, mais c'est lui aussi que de l'extrémité de l'horizon l'on a vu surgir, se mouvant au fond d'une étendue où il semblait perdu pour toujours. Bien plus encore que le phénomène de la mémoire proustienne, le souvenir chez Supervielle donne le sentiment de la distance traversée. Il est ce qui surmonte cette distance, ce qui revient victorieusement des limbes de l'espace et de l'oubli. Aucune expression ne reparaît si souvent chez Supervielle que « *venir de loin* » :

*Puis je m'arrête et regarde.*
*Comme je me vois de loin !*
*Je viens de loin sans rien savoir*
*D'un très obscur itinéraire.*

*C'est un sanglot d'enfant mais venu de si loin*
*Que l'on ne saurait plus que l'appeler silence,*
*Et pourtant je suis là qui toujours le repense.*

Avant d'être « repensé » par l'adulte, le sanglot d'enfant traverse toute l'existence. Ce qui est parcouru,

ce n'est donc pas une étendue anonyme, c'est la durée même de l'être. A travers le temps vécu, un être qui est nous se hâte vers nous. D'ailleurs, par-delà cet être, d'autres nous font signe. « Du fond des âges révolus », une mémoire prénatale, mémoire des parents, des ancêtres, de la race, se fait jour jusqu'à nous :

*Venant de l'âge de pierre une rumeur de bataille*
*Traverse l'air éternel...*

Voyant venir vers lui du fond de l'espace tant d'aspects disséminés de lui-même, l'homme n'est plus un étranger à cet espace. Celui-ci n'est-il pas sillonné par mille témoins vivants de notre activité ? De la même façon qu'en se penchant sur son propre corps l'homme se découvre en quelque sorte propriétaire de l'immensité intérieure parcourue par les gouttes de son sang, ainsi en jetant les yeux sur cet autre espace du dedans qui est la projection de son existence vécue, l'homme s'étonne et se réjouit de le voir peuplé par la multitude ambulante de ses souvenirs. Multitude éparse, sans doute. Mais si *au fond de soi l'on cherche bien*, l'on s'aperçoit que l'espace est le lieu où tous les fragments se retrouvent. L'espace est le lieu de la simultanéité. Et cet espace est la capacité ou spaciosité de notre mémoire. Si nous avons vécu une première fois notre existence incomplètement, morceau par morceau, il n'est pas exclu que nous puissions un jour la goûter de nouveau tout à la fois dans l'ubiquité de notre étendue mentale. Déjà parfois un moment de lucidité exceptionnelle *recompose* pour nous notre univers. Chaque chose alors nous paraît « *à sa vraie place* comme au jour de la Création ». Telle est l'espèce de lucidité, en même temps particulière et universelle, dont le poète bénéficie dans les moments où il comprend le mieux son « omniprésence ». Ces moments, comme les autres, sont des moments de réveil :

*Et voici dans tout mon corps*
*Le Sentiment de la Vie,*
*Blanches et rouges fourmis*
*Composant un être humain,*
*Et l'espace autour de moi*
*Où chacun* trouve sa place.

Loin d'être, comme auparavant, une masse engloutisseuse et usurpatrice, l'espace est maintenant le lieu où les choses se redisposent en bon ordre. Aucune ne manque à l'appel. C'est sur cette image consolante que nous terminerons notre propos. Un *happy ending* est, en effet, semble-t-il, celui qui convient le mieux. Comme tant d'histoires se terminent par un heureux mariage, l'aventure de l'homme et du monde s'achève chez Supervielle par un acte de mémoire totale, c'est-à-dire par la constatation d'une complétion :

*Choses du monde, de grandeur différente, mais sur un seul rang, bien alignées, un homme vous passe en revue.*

Les plaines de l'esprit, elles aussi, constituent un excellent terrain de *manœuvre* et de *revue.*

GEORGES POULET

# LES THÈMES PARTICULIERS ET LES SUJETS

## LES THÈMES DANS LA POÉSIE DE JULES SUPERVIELLE

Si, dans les siècles qui précédèrent le nôtre, les vérités que l'autorité religieuse apportait au problème de la mort ne laissaient pas de place au doute, et par conséquent à l'interrogation angoissée de l'homme sur sa propre fin, les certitudes négatives dont notre temps se targue à cet égard, sans d'ailleurs faire connaître ses justifications, ne sont pas moins contraignantes : en effet, le risque d'une accusation d'athéisme qui apparaissait autrefois la contrepartie nécessaire d'une interrogation sur l'au-delà pouvait être moins difficile à encourir pour la dignité de celui qui la formulait que la réprobation hautaine, ou quelque peu apitoyée, qui apparaît promise à celui de nos contemporains qui s'en avouerait habité.

Cependant il se peut que le fait que la méditation de l'homme sur la phase terminale de son sort ne soit pas le thème majeur des libres écrits, ait pour cause plus profonde, tant dans le passé que de nos jours, la censure que la conscience se compose à elle-même, afin de préserver l'exercice de son règne d'un point d'application qui, dès qu'elle accepte de se le donner, met en cause la réalité de son existence, et lui découvre celle de sa proche dissolution.

Jules Supervielle vécut parmi nous sans qu'une telle protection intérieure lui ait été accordée. Sa propre mort ne cessait de regarder par ses yeux et de parler par sa voix. A ce point que l'avertissement monastique d'avoir à songer à mourir, qui ne peut s'adresser qu'à des esprits en passe de se dérober à son exigence, semblait s'être en lui retourné dans une injonction, à laquelle il n'avait pas les moyens de se soumettre, d'avoir à oublier que l'on doit mourir.

La religion, je l'ai dit, nous prive de la possibilité de nous donner à un soin que sa présence contredit. La philosophie ne nous permet pas de nous alarmer de ce qu'elle nomme un faux problème. La poésie, qui s'accommode de la ruine de nos conventions comme de la rupture de nos barrages, était seule à pouvoir porter jusqu'à notre cœur une confidence dont notre raison se détourne afin de n'en pas subir l'ébranlement. Jules Supervielle sentit s'ouvrir dans la parole poétique l'issue par laquelle pouvait faire irruption jusqu'à nous le mouvement obsessionnel qui l'habitait, et dans lequel il souhaitait de nous ravir, sans que nous songions à lui opposer nos interdits.

De *Débarcadères* à *Le Corps tragique*, c'est-à-dire de ses premiers vers jusqu'à ses derniers, le thème de la mort est présent derrière une musicalité d'expression qui force l'assentiment du lecteur, une simplicité de mots qui le désarme :

*Le mort que je serai bouge en moi sans façons*[1].

Comment refuserions-nous à un ami la liberté de nous confier avec si peu d'emphase, si peu de littérature mais tant d'art secret, une remarque d'apparence familière qui n'alerte pas nos résistances, bien qu'à l'écouter nous nous sentions pris à un piège insidieux ?

1. *La Fable du Monde*, « La Nuit ».

Or Supervielle est l'ami de chacun de ses lecteurs, lui parle avec amour, cependant qu'il s'en avoue à jamais séparé par l'invisible cloison qui prive nos destinées de toute possibilité d'échanges, l'amadoue à force d'incantations et le comble de charmes, parce que ce lecteur, comme lui-même, va mourir, et qu'il n'y a rien d'autre à dire que de le lui rappeler.

Sans doute ne s'agit-il pas là pour lui d'un devoir à remplir, bien moins encore du goût tacitement exercé d'étouffer toute joie. Mais de la tentative de substituer à l'univers cruel qu'il subit celui que les puissances de la parole permettent au poète d'élaborer, et dont la matière fluide, bien qu'étincelante encore des reflets et des traces du premier, en dérobe un instant à l'esprit les abîmes. Toutefois les énonciations d'un homme qui possède la conscience de mourir à tout moment, et qui se nomme lui-même *savant-comme-certains-morts*[1], ne peuvent que créer une réalité inversée, c'est-à-dire vider les aspects du monde apparent de leur épaisseur et de leur opacité, les engager dans un tournoiement cosmique qui les dévore, faire surgir à leur place le néant dont les astres sont, comme eux-mêmes, constitués.

Que ce soit le chêne des *Gravitations* qui croit à l'été *Quand il n'est que l'âme d'un chêne*[2] ou la laitière du 47, boulevard Lannes, qui *se demande si ce sont bien des maisons — Avançant de vrais balcons — Et si tintent à ses doigts des flacons de lait ou des mondes*[3], chaque entité de la vie quotidienne perd sa densité lorsqu'il la nomme, regagne sa nature stellaire et, bientôt retournée à l'état de nébuleuse, fait sa rentrée dans le domaine des fantômes.

Nulle rupture ne saurait évidemment exister entre

1. *Les Amis Inconnus*, « Le Hors-Venu ».
2. *Gravitations*, « Une Étoile tire de l'arc ».
3. *Gravitations*, « 47, boulevard Lannes ».

ce domaine et l'univers en perpétuel état de dégradation où le poète se reconnaît situé. La communication qui s'établit entre lui et les morts, dont il entend les *voix qui perdirent visage*[1], et dont il ne se sent séparé *que par le frisson d'un tremble*[2], fait partie d'une damnation qu'il s'abstient de désigner de ce mot, mais que doit subir *Le Forçat innocent* auquel la notion de péché originel demeure absente. Muré dans sa solitude, il ne peut ébaucher à l'égard des vivants que de vaines approches, au moment qu'il est contraint de poursuivre avec les morts un commerce effrayant. Il est vrai qu'il s'efforce d'apprivoiser ces derniers, de leur offrir, comme aux temps antiques, des biens si légers qu'ils peuvent encore en jouir. Ne fût-ce qu'une fourmi[3]. Mais lui, qui *sépare mal le jour d'avec la nuit*[4], ne peut apporter aux vivants :

*Que cette âme doutant de son éternité*[5].

D'ailleurs les hommes en marche vers leur propre mort, et dont les visages autour de lui alternent et disparaissent comme ceux d'un jeu de cartes[6], ne se distinguent des morts qu'ils sont en voie de devenir que du fait que les vagues d'une mer invisible, qui contient tout le ciel, ne les a pas encore arrachés au rivage, bien que déjà leur bruit et leur agitation les possèdent.

Ainsi se déduisent du thème fondamental de la mort, dans la poésie de Jules Supervielle, les thèmes secondaires de la nuit, de la mer et du ciel, qui n'en sont que les représentations interchangeables.

La nuit efface le monde et abandonne le poète à lui-même dans la chambre où nous creusons *nos fosses pour*

1. *Les Amis inconnus*, « Le monde est plein de voix... »
2. *Le Forçat innocent*, « Oloron-Sainte-Marie ».
3. *Les Amis inconnus*, « Pour un Poète mort ».
4. *Le Forçat innocent*, « La Chambre voisine ».
5. *Poèmes 1939-1945*, « A l'Homme ».
6. *Les Amis inconnus*, « Figures ».

*la nuit*[1]. Elle lui impose un voyage sur des eaux où le sillage du dormeur cessera un jour de se tracer, et dont la marée quotidienne l'accoutume à son futur engloutissement. Les thèmes de la nuit, de la mer et du ciel s'interpénètrent parce que leurs représentations sont placées par l'esprit à l'origine et à la fin de toutes choses. Le ciel, que doublent les eaux, et où règne la nuit cosmique, ne contient pas de réponse :

*Un homme à la mer lève un bras, crie :* « *Au secours !* »
*Et l'écho lui répond :* « *Qu'entendez-vous par là*[2] *?* »

Si le poète ne va pas jusqu'à nier l'existence possible d'un Maître dont dépend le déroulement du jeu funèbre dans lequel il est engagé, il doit admettre qu'il n'en découvre pas les empreintes dans la création[3]. Et le Dieu anthropomorphe qui parle dans *La Fable du Monde* ressemble trop au poète lui-même pour qu'il ne soit pas évident qu'il se l'est un instant offert pour se rassurer par la contemplation de sa propre image. D'ailleurs ce recueil contient une *Prière à l'inconnu* qui en dit long sur ce qu'il a voulu que nous pensions de sa tentative.

Ainsi donc le poète sombre à tout moment, avec la planète qui le porte, dans le flot universel et, noyé aux yeux ouverts, il demeure prisonnier d'un moi transitoire dont nul ne peut franchir le cercle, sauf les hôtes des ténèbres qui le visitent avant l'heure. Privé de secours, il découvre, lorsqu'il tente de se faire entendre, qu'il est doué du pouvoir meurtrier de désincarner tout ce qu'il nomme[4].

Cependant, il nous faut reconnaître que l'*horreur de la mort, avouée*[5], suppose dans l'œuvre de Jules Supervielle une contrepartie rayonnante à laquelle il ne

1. *Poèmes 1939-1945*, « Rencontre ».
2. *Les Amis Inconnus*, « Naufrage ».
3. *Le Forçat Innocent*, « Sans Dieu ».
4. *Les Amis Inconnus*, « L'Oiseau ».
5. *Poèmes 1939-1945*, « Le Jardin de la Mort ».

cesse évidemment de se référer, lorsqu'il exprime son tourment de ne pouvoir la saisir que le temps d'un éclair. Le caractère impermanent de la vie n'a pu suffire à lui en dérober les délices. Le mouvement qui l'incite à faire provision de souvenirs pour en éclairer la part qui lui sera dévolue dans le domaine des ombres nous permet de concevoir que les biens dont il s'efforce d'éterniser la flamme n'ont cessé de l'enchanter, au moment même qu'il souffrait de n'en retenir que les cendres. Ce thème associé à celui de la mort en atténue la rigueur. Il lui est consubstantiel au point que le lecteur peut tout d'abord n'en subir que les prestiges avant d'en déceler l'envers ténébreux. Ce lecteur a d'ailleurs le loisir de s'arrêter à l'évocation des merveilleux visages de femmes qui, dans les poèmes qu'on lui propose, *déplacent le mystère*[1], — ceux de la femme et des filles de l'écrivain.

Le paysage lui-même est traversé par des enfants qui ne savent pas encore qu'ils vont mourir ; et les jeux auxquels ils s'adonnent sont souvent partagés par des animaux qui tirent leur paix d'une ignorance dont la grâce ne leur sera pas retirée. Enfin les arbres, *Narcisses ligneux et sourds*[2], auxquels Supervielle aimait se confronter, voire se comparer, non sans l'ébauche d'un demi-sourire, portent dans leur rêveuse et calme fixité un enseignement dont la conscience, abîmée dans son interrogation, peut s'aérer le temps qu'ils répondent à la sollicitation d'un souffle.

A. ROLLAND DE RENÉVILLE

1. *Gravitations*, « Apparition ».
2. *Poèmes 1939-1945*, « Arbres dans la nuit et le jour ».

## SUPERVIELLE ET LA MÉTAPHYSIQUE

Jules Supervielle ne savait pas grand-chose, au sens où on s'installe dans la connaissance comme on se carre dans un confortable fauteuil, où on a des certitudes comme on a pignon sur rue, et des opinions comme on serre un revolver. Toutes les fois que j'ai été tenté d'être très sûr de moi, à défaut d'être sûr du reste, ou que j'ai voulu m'appuyer sur quelques certitudes bien opaques, à défaut d'être sûr de moi, j'ai trouvé en Supervielle un bon exemple et un heureux modèle d'incertitude. Ce n'est pas la suffisance qui le caractérisait. Il était plutôt insuffisant, insuffisamment sûr d'être ce qu'il était, suffisamment sûr d'être mortel pour ne pas faire le malin d'être vivant. Supervielle fait partie de ces êtres qui m'ont persuadé que l'intelligence est d'abord une bienveillance et que, si nous parvenions à être parfaitement bons, nous aurions du génie, c'est-à-dire une lucidité de feu.

Quand j'ai fait la connaissance de Supervielle, en même temps que j'ai été séduit par sa courtoisie de nuage, sa gentillesse de grande bête hybride, j'ai été,

je crois bien, surpris de le découvrir (en apparence) légèrement différent de la personne que ses poèmes et ses contes nous avaient fait rencontrer. De toute évidence, le poète Supervielle était un grand rôdeur maladroit, toujours un peu égaré, qui cognait son front aux étoiles et tâtonnait, les mains en avant comme un aveugle précautionneux, un pied dans l'Atlantique et l'autre sur la pampa, le cœur toujours un peu battant de travers, aussi mort que vif, aussi anxieux qu'émerveillé — un solitaire embarrassé, qui avait peur d'avoir envie de rire quand il aurait fallu être grave, et d'être mélancolique quand on attendait sa gaieté. Oui, le poète Supervielle, c'était un Adam dégingandé, un hors la route, le tendre clochard du cosmos, menacé à tout instant de se métamorphoser en quelque chose de peu convenable à un humain, de se transformer en cheval, en comète, en souvenir, en volcan, en défunt — ce qui ne peut, certainement, qu'accroître l'embarras qu'on ressent déjà à être une personne.

Mais M. Jules Supervielle, tel qu'il nous accueillait boulevard Beauséjour (je revois le soleil sur les grands balcons, les stores de couleur qui, l'été, doraient et orangeaient le teint mat des jeunes filles en gerbe et des enfants en fleurs), mais Supervielle, c'était tout le contraire d'un solitaire, d'un vagabond. Il y avait autour de lui une grande, chaude épaisseur de vie. Une famille nombreuse ressemble toujours un peu à un matelas Dunlopillo, en caoutchouc : on rebondit de toute part sur un rembourrage de chair fraîche et élastique. Supervielle était extrêmement père-et-grand-père-de-famille-nombreuse, le *paterfamilias* au milieu de sa tribu, le père et (plus tard) l'ancêtre au creux de sa *gens*. Il se trouve par-dessus le marché qu'une famille nombreuse espagnole, ou hispanisée, est encore plus nombreuse qu'une autre, ou du moins donne cette impression à l'oreille de qui comprend mal l'espagnol.

La rumeur des enfants, des filles, des gendres, des cousins devient le jacassebabil d'une sorte de volière : il y a tout de suite foule. Supervielle était assis dans un fauteuil, ou déplié sur un divan, avec cet air de n'avoir assez de place nulle part que lui donnait sa grande carcasse, tellement au-dessus du modèle courant. Tout cela dans une atmosphère bilingue et bicontinentale, la vie encore suractivée par un cosmopolitisme naturel, par les allées et venues de tout le monde entre l'Amérique du Sud et l'Europe, par la comparaison perpétuelle et sans effort entre deux cultures, par une ouverture heureuse sur des horizons différents. Il m'écrivait de Montevideo, dans une de ses premières lettres après la Libération, et une longue interruption de correspondance : « *Il est bon que nos dernières entrevues de Paris aient eu lieu sur un large balcon donnant au sud-ouest, et d'où, avec de meilleurs yeux, nous aurions pu voir l'Uruguay.* » Mais Supervielle parlait pour moi. Lui avait de très bons yeux, et ne perdait jamais de vue l'Uruguay — ni les étoiles, tout en continuant la conversation de Paris. On riait beaucoup, on lisait des poèmes, on était au courant de tout ce qui se faisait d'intéressant, de neuf, de bien entre Madrid, Montevideo et Paris. C'était une maison extraordinairement vivante, et toute cette vie descendait, jaillissait du poète et de sa femme, Pilar, comme la vie ruisselle de verset en verset dans les généalogies de la Bible, quand on voit Abraham épouser une femme nommée Cetura, qui lui enfanta Zamram, Jecsan, Madan, Madian, Jesbosc et Sué, et Jecsan engendra Saban et Dadan, et ainsi de suite, à n'en plus finir. Le boulevard Lannes, le boulevard Beauséjour, plus tard, étaient semblables à cette genèse : « Alors Julio prit pour épouse une femme nommée Pilar, et elle lui engendra Henri, Denise, Françoise, Jean, Jacques, Anne-Marie. »

Mais est-ce que la contradiction entre le poète Super-

vielle et l'homme Supervielle existait ailleurs que dans ma candeur, ma sottise ? Il était habité par la mort, et il ne cessait de donner vie, il était incertain d'être lui-même, et il était sûr d'être père, il était un être tout seul, et un arbre environné ? Eh bien, n'est-ce pas une très bonne façon d'être ? Supervielle aimait énormément la vie. Peu de poètes auront mieux que lui loué le simple fait d'être, aussi bien rendu grâces, dans leurs paroles et dans leurs actes, à la merveille d'exister. Supervielle a beaucoup pensé à la nuit, dérivé dans le noir, dérêvé (comme il disait) dans la mort, et pressenti l'absence à l'envers de toute présence. Et il a su, en même temps, remercier le Je-ne-sais-qui de ce Je-ne-sais-quoi qui nous fait battre le cœur, et que nous nommons la vie. Il y a un poème de lui, *Hommage à la Vie*, qui est admirable de bout en bout, et qui contient un des plus beaux vers simples de la poésie française :

*C'est beau d'avoir connu*

On a dit, avant Supervielle, beaucoup de bien de la vie, en littérature. On lui a même fait l'honneur d'une majuscule, on l'a célébrée, rouge, saignante comme un beefsteak, et verte comme la chlorophylle. La poésie a connu plusieurs ogres qui mordaient à belles dents dans la vie, comme on croque une pomme, et qui gueulaient à pleins poumons que la Vie est Belle, que l'Homme est Formidable, et que la Réalité a fameusement bon goût. Mais une certaine façon d'aimer la Vie, d'être en bonne santé, de se sentir content, suscite aussitôt cet esprit de contradiction, qui n'est probablement que l'esprit de complément. Quand on s'est ébroué un bon moment dans la poésie du grand Walt Whitman, par exemple, on a envie de se plonger immédiatement après dans Dostoïevski, pour faire le compte, besoin de se dire, de se rappeler que la vie est également atroce, que les

hommes ne valent pas grand-chose, qu'il y a beaucoup de merveilles sur la terre, mais aussi beaucoup d'horreurs. Il n'y a rien de plus attristant, à la longue, que le Perpétuel Optimiste, de plus déprimant que le Joyeux Colosse, de plus démoralisant que le Grand-Boute-en-Train-et-Boute-en-Vie. Quand Supervielle célèbre la vie, lui, on n'a pas du tout envie ni besoin de le contredire : il dit du bien de ce qui est bien en connaissance de cause, en connaissance de mal, il loue ce qui mérite d'être loué sans tricher, ni truquer, il fait des compliments aux merveilles sans fermer les yeux sur leur contraire. C'est un homme tout entier, un regard sans œillères. Quand il affirme que *c'est beau, d'avoir connu*, il sait ce qu'il dit. Saint François d'Assise aussi est très convaincant lorsqu'il fait la louange du soleil, de l'eau fraîche, de Frère feu; il a eu, quand il le fallait, maille à partir avec le diable. Les vrais réconfortants ne sont jamais des sots, ni des aveugles. Il n'y a pas d'imbéciles heureux : il n'y a d'heureux que les intelligents.

La vie n'était si forte, autour de Supervielle, et si vivante, que dans la mesure, probablement, où il avait besoin de compenser cette expérience de la fragilité, de la menaçante mort qui fut la sienne. Il eut de beaux enfants comme on allume du feu dans le noir.

Mais non, ce n'est pas encore exactement ça. Il n'y avait pas de pathétique, encore moins de pathos, et absolument rien de morbide, de frileux, de maladif, chez lui. Il avait été doté par la nature d'un cœur un peu capricieux, irrégulier (de tachycardie, d'abord, d'arythmie, ensuite). On voit très bien ce qu'un médecin pourrait *diagnostiquer* dans la poésie de Supervielle, et à raison. Mais sa poésie n'est pas du tout une poésie pathologique, une poésie de malade. Il a eu un corps et un cœur qui se sont constamment rappelés à son bon souvenir. Comme on fait un nœud à son mouchoir pour se faire souvenir d'un rendez-vous, Supervielle avait

des nœuds à ses artères, pour s'empêcher d'oublier qu'il mourrait. Il n'en a jamais déduit que rien ne valait la peine de rien. Il a eu seulement l'espoir modeste, plutôt que le désespoir superbe.

Nous n'avons en partage avec nos confrères les hommes qu'une seule chose certaine. Il n'y a peut-être pas une feuille d'arbre qui ait sa semblable, pas un seul humain peut-être qui ait son pareil, mais le lieu final de tous est la mort. Ce que nous avons assurément de plus commun, c'est l'expérience de la mort des autres, et le pressentiment de la nôtre. La mort, si banale, cette démocratie du tombeau, ne suffit point, cependant, à fonder une attitude générale de l'humanité. La méditation de la mort conduit Pascal à supplier Dieu de le retirer de la vie : « *Rendez-moi incapable de jouir du monde... pour ne jouir que de vous seul.* » La même méditation de la même mort conduit Omar Khayam à jouir intensément de la vie, en attendant de n'être plus rien. La certitude d'être mortel ne suffit même pas à faire naître des sentiments analogues, à défaut d'idées ou de principes identiques. La prison que décrit Pascal, où chaque jour un captif doit être égorgé, sans qu'aucun puisse connaître quel matin sera le sien, où la seule prévision raisonnable est celle du très définitif départ, — cette prison n'incline aucun de ceux qu'elle enferme vers la même attitude : certains y calomnient la vie, et d'autres l'y exaltent. Les uns, dans l'assurance que le temps nous est compté, puisent des ressources infinies de bienveillance, d'indulgence et de tendresse, les autres s'autorisent du néant final pour être durs, cruels et indifférents, en toute liberté de cœur. La mort inévitable incite celui-ci à l'indifférence, et cet autre à la passion, à la fureur de vivre ; tel y voit des motifs de bonté, et tel autre des raisons de méchanceté. Le crâne sur lequel médite Hamlet inspire à Caligula d'être un monstre et à l'ermite chrétien d'être un saint. Les

hommes se perdent dans la mort, plus qu'ils ne s'y rejoignent. La mort rassemble tout ce qui a vécu, mais ne fait ressembler personne à personne.

Supervielle a d'ailleurs mis beaucoup de temps à ressembler à Supervielle. Il y avait dans ses premiers poèmes tous les éléments qu'on pourra démêler ensuite dans son œuvre de maturité. (Il trouve sa vraie voix dans *Débarcadères*, en 1922, elle s'épanouit dans *Gravitations*, en 1925.) Mais ces éléments ne sont pas encore fondus, accordés. Ils existent les uns à côté des autres, comme des corps chimiquement purs, sans contact, sans mélange. Il y a d'abord en Supervielle un jeune homme triste, comme presque tous les jeunes hommes, et un clown vacillant, qui doit son humour à Jules Laforgue. Mais l'humoriste et le désespéré s'ignorent, l'ironie n'est pas encore cette compagne fidèle de la mélancolie, cette sage distance que la tristesse prend avec elle-même, cette précaution et cette critique qui retiennent le malheur d'être complaisant. « *Ma* « *vraie voix* », m'écrivait Supervielle, *je crois que, depuis* Comme des Voiliers *(1910), on la pressent. Mais la matière était pauvre. Je n'osais affronter le véritable moi-même qui me faisait peur. Longtemps j'ai été neurasthénique et je m'éludais, même en poésie. Quand je me suis senti assez fort (vigoureux), assez résistant du point de vue psychique, j'ai fait le plongeon dans la nuit intérieure (d'abord au travers de l'humour, puis sans aucun masque, même de scaphandrier).* »

La santé, aussi bien morale que physique, ne consiste pas à ne pas connaître (ou à éluder) la maladie et les microbes, l'angoisse et le désordre de soi, mais à les connaître, et cependant les dominer. L'organisme sain n'est sûrement pas un organisme exempt de menaces, d'ennemis intérieurs ; il est seulement celui qui les tient en respect, les assujettit à sa loi. Il faut beaucoup de force pour tirer parti de ses faiblesses, et ce que m'écri-

vait Supervielle montre qu'il eut besoin de se sentir en possession de toute sa *vigueur* avant de pouvoir descendre les escaliers de sa nuit. Le poète n'est pas celui qui est en proie à un délire ou à une ivresse, à une angoisse ou à une extase : il est celui qui en fait sa proie. Prométhée nourrit son vautour, mais celui-ci le lui rend bien. Sauf si Prométhée est un dévoré honteux, sauf s'il cherche à cacher (et à se cacher) l'existence de son vautour, prenant un air un peu gêné pour dire : « Oui, j'ai une petite démangeaison du côté du foie, mais ce n'est sûrement rien, juste une sorte de chatouillement, ça passera tout seul, ce n'est pas la peine d'en parler. » Alors Prométhée n'en parle pas, mais il ne parle absolument de rien qui mérite qu'on en parle. Si, au contraire, Prométhée est tellement à son mal qu'il n'a la tête qu'à cela, il pousse des gémissements, des cris, il fait « Aïe ! », il fait « Ouye ! », il pleure et il jure, il crie et il hurle. Et ce n'est pas non plus d'un très grand intérêt. Il y a aussi le Prométhée minutieux, qui nous explique : « Mon vautour m'a mangé ce matin exactement 22 grammes de chair ; il a commencé par piquer à grands coups dans la chair, en attaquant perpendiculairement à une distance de cinq à six centimètres, centrant son attaque sur une zone située à douze centimètres de l'aine, à une cadence de deux coups de bec toutes les vingt secondes. La douleur était d'abord très vive, élançant dans tout l'abdomen et l'estomac. J'ai constaté que le sang coulait de plus en plus noir. Le vétérinaire a prescrit à mon vautour de mitiger son régime carné par quelques fruits chaque jour, ce qui lui permet de mieux supporter le foie cru, etc. » Ce Prométhée-là est bien ennuyeux aussi. La façon d'être Prométhée, d'être un homme, de Supervielle est beaucoup plus intéressante.

Supervielle ne pensait sûrement pas qu'il était le seul à posséder un vautour. Il sait très bien que tout le

monde a son vautour, qu'il n'y a pas de raison de le cacher, mais que cela ne donne pas non plus le droit d'écraser les autres sous son mépris. Chateaubriand, par exemple (que Supervielle admirait d'ailleurs beaucoup), avait découvert d'une part qu'il lui arrivait fréquemment de s'ennuyer et, d'autre part, que, vanité des vanités, tout n'est que vanité. Ces deux découvertes s'accompagnaient d'une certitude bien ancrée : il pensait être le seul homme au monde à s'ennuyer tellement, et le seul à être tellement frappé et atteint par la fragilité de tout. Alors il montait sur son rocher d'un air théâtral, il donnait le spectacle de son vautour avec une fierté vaniteuse et ne s'intéressait strictement à personne qu'à lui. Supervielle était beaucoup plus modeste, c'est-à-dire beaucoup plus réaliste. Il ne se prenait pas pour un poète maudit, tout en sachant qu'il suffit d'être né, d'être là sur la terre, muni d'un corps, d'un cœur, et de semblables autour de soi, pour être, par définition, mi-maudit, mi-béni, pour être un homme vulnérable et content, insatiable et comblé, heureux comme un roi et malheureux comme une pierre, un sac de peau rempli d'os et d'embrouilles. Aussi ressentait-on à le fréquenter, plus diffuse, plus familière, l'impression que donne sa poésie. C'était quelqu'un qui n'était pas bienveillant par distraction, par paresse, mais au contraire par extrême intelligence. Le commencement de la sympathie, c'est de se mettre à la place des gens, ou plutôt d'être assez généreux pour les faire entrer en soi — et qu'ils s'y retrouvent. Nous avons tous suffisamment d'expérience du malheur et du bonheur, de la souffrance et de la joie, du mal et du bien, pour qu'il nous soit (théoriquement) possible de comprendre tous les êtres, de sympathiser avec chacun. Mais il n'est, hélas, pas vrai que d'avoir soi-même souffert et été malheureux rende automatiquement compréhensif et indulgent. Tout le monde connaît des pères de

famille qui ont eu une enfance atroce, et qui élèvent leurs enfants à la dure, à la trique, pour les faire passer là où ils sont passés ; des adjudants qui en ont bavé et qui s'appliquent à en faire baver aux recrues ; des patrons qui ont souffert pour devenir patrons et sont fermement décidés à faire souffrir leurs employés pour qu'ils ne le deviennent jamais. Les épreuves ne prouvent rien, et pas même que celui qui les a subies en est sorti amélioré. Il y a des malades qui puisent dans leur maladie des ressources extraordinaires de douceur, de bonté, quelquefois de sainteté. Et puis il y a des malades qui injurient tout le monde et font la vie dure à ceux qui les soignent.

Le sentiment métaphysique est évidemment une sorte de maladie. Il y a des esprits qui refusent catégoriquement de s'attarder aux fameux « problèmes » métaphysiques, parce que ce sont des problèmes qui ne sont pas solubles, et qui (donc) ne servent à rien. Mais la métaphysique, avant d'être l'énoncé de « problèmes », est une expérience, elle est un sentiment. Les expériences de l'humanité, en général, ne *servent* à rien. Le plaisir de regarder se coucher le soleil ne sert strictement à rien, l'amour ne sert à rien, la maladie ne sert à rien, la musique et les promenades en montagne ne servent à rien. Le sentiment de la beauté d'un paysage n'a probablement jamais fait avancer l'électrification des campagnes (il aurait même risqué de la retarder), et il y a peut-être des cas où le fait d'avoir eu le cœur étreint devant la fragilité, la vulnérabilité de l'être qu'on aime aura hâté la découverte d'un vaccin ou d'un médicament, mais ce n'est pas sûr. Mais, malgré tout ce que j'ai dit sur le fait que le sentiment métaphysique peut déclencher aussi bien les réflexes de Caligula que les réflexions de Leopardi, il y a tout de même un nombre de chances raisonnable que l'inquiétude métaphysique, le sentiment d'être mortel parmi les mortels et d'appar-

tenir à une espèce à la fois admirable et démunie, superbe et pitoyable, suscite en celui qui le connaît des manières d'être assez bonnes, assez nobles. La poésie, la métaphysique, l'art en général ne servent à rien, dans la mesure où ils n'ont pas d'utilité pratique immédiate : ils ne nous font rien faire, mais ils nous font être. Un beau vers ne change pas la forme du monde comme peut le faire une équation juste, mais il peut changer la face de celui qui le lit ou l'entend, et même, si fugitivement que ce soit, son cœur. Delécluze raconte qu'Ampère, dans une boutade de forfanterie utilitariste, avait demandé un jour à Stendhal : « Le dôme de Saint-Pierre de Rome, à quoi cela sert-il ? » Stendhal répondit : « A faire battre le cœur. » Une moissonneuse-batteuse sert à battre le blé. La poésie et la métaphysique servent à faire battre le cœur.

Poésie et métaphysique, les deux mots reviennent constamment sous la plume quand on parle de Supervielle. L'école des poètes à laquelle il ressemble le plus, l'admirable pléiade anglaise qui s'organise autour de John Donne, a été nommée celle des poètes métaphysiques. Quand on y réfléchir, les deux mots, côte à côte, font presque pléonasme. On peut se demander s'il y a une grande poésie qui ne soit pas, par définition, métaphysique. Au premier abord, on pourrait dire que Maurice Scève est un poète métaphysique, et pas Racine : mais ce serait faire bon marché, justement, de toute la métaphysique implicite de *Phèdre*, du jansénisme-dans-le-sang de Racine. Et Ronsard, et Hugo, et Nerval, et Baudelaire, et Éluard, qu'ont-ils fait d'autre, sinon de la poésie métaphysique ? La poésie est une réponse aux questions qui n'ont pas de réponse. C'est pourquoi le poète obsédé par les sentiments de surprise, d'étrangeté, d'instabilité, d'insolite, etc., qui sont des sentiments métaphysiques, aboutira tout naturellement

aux formes de l'apologue ou du mythe, qui étaient déjà le recours du philosophe-poète, comme Platon.

De même que Platon ne trouve rien de plus précis, pour décrire notre situation dans le monde, que l'image de la caverne, de même Supervielle, pour exprimer une expérience physique et psychique très concrète, absolument pas imaginaire, invente la plupart du temps des fables, des comparaisons, des apologues, des contes. Supervielle, comme Kafka, serre sa pensée au plus près grâce aux paraboles. Les voyageurs qui reviennent d'un pays où tout est tellement différent du leur cherchent à se faire comprendre à force d'équivalences. « *Le poète,* m'écrivait Supervielle, *doit suggérer pensée et profondeur, les rendre sensibles et présentes sans en avoir l'air, en évitant, bien sûr, les dangers de la pensée et de la philosophie en poésie. Le poète sent le monde au point de le devenir et de le rendre tangible.* » Ainsi les poèmes de Supervielle rafraîchissent-ils, par l'exactitude et la sincérité, des genres qui semblaient exténués, devenus impossibles : la poésie didactique, le poème-récit, la fable, la moralité. Il n'a pas recours, ou rarement, aux vieux mythes : il en invente de nouveaux, où le familier devient surprenant, le quotidien miraculeux, et la simplicité foisonnante. Supervielle a fait, en poésie, à peu près tout ce qui était déconseillé, mal vu, ou honni par les meneurs de jeu, à l'époque où il a commencé son œuvre : il a composé des vers réguliers, d'un classicisme assoupli selon l'usage, le langage parlé, la prononciation courante ; il a été sentimental sans honte, ce qui était considéré comme du dernier commun ; il s'est peu révolté et cabré, ce qui semblait pot-au-feu et naïf ; il a conçu une poésie narrative et fabulante, ce qui apparaissait naïf et démodé. Il a été résolument d'*un autre âge,* mais infailliblement de son temps.

Il était tout de même quelquefois un peu inquiet d'être si hors-venu, si égaré, si gauche (lui qui avait tiré

tant d'effets subtils de la gaucherie, de ce *rugueux* qui empêche d'être trop poli, trop poli pour être honnête). Il avait du plaisir à être reconnu, de l'agrément à être aimé. Les prix, les distinctions lui faisaient du bien, le rassuraient. Rien n'était impérieux en lui, pas même la conscience de son talent. Il n'avait rien d'effacé, cependant : au contraire. C'était un mortel un peu intimidé, avec du goût pour le bonheur, une sensibilité ombrageuse, et qui savait sourire. J'aimais bien l'aimer bien.

CLAUDE ROY

# SUPERVIELLE ET L'AMÉRIQUE

Un grand héritage est lourd à porter, et toute une traîne de merveilleuses parentés, une démesurée possession de paysages, de souvenirs et de nostalgies. La plupart des gens n'ont guère qu'une patrie, souvent à leur taille, c'est-à-dire minuscule, mais il en est qui se voient à la tête de deux patries, et dont la seconde n'est rien de moins qu'un continent, énorme, prodigieux, nanti à son tour de biens qui ne sont pas de notre monde, chargé d'une mémoire véritablement étrangère. Tel fut le privilège de Jules Supervielle. Et c'est ce privilège, c'est la faveur et la responsabilité d'une si prestigieuse fortune qui embarrassaient sa démarche, donnaient à cet air d'humour distrait, à son visage puissant et doux ces longues rides lasses, et à sa poésie cette résonance qui s'approfondit en échos répercutés, cet arrière-fond, ces brumeux, éperdus lointains.

Je connais cette particularité des familles béarnaises, qu'il n'y a pas pour elles de Pyrénées : elles lancent des rameaux au-delà et souvent même, sans besoin de cet intermédiaire, franchissent directement l'océan et s'en vont se mêler à la *raza* en quelque endroit du Mexique, de l'Argentine, de l'Uruguay, et y cueillir de piquants ingrédients à leurs états d'âme. Montevideo a été ainsi le point de chute et de renaissance des Ducasse, des Laforgue, des Supervielle. Et c'est là ce qui explique, dans la poésie qui vient de s'éteindre, ces lueurs d'ex-

trême-occident, un halo de navigation et de découverte, un insinuant accent d'outre-mer et d'outre-passé, l'accent d'un message d'on ne sait quel ailleurs.

*Buey que vi en mi niñez...* Ainsi débute un poème de Ruben Dario. Tout enfant a vu un bœuf dans la campagne de son enfance, et qui lui a laissé une belle image pleine de charmes inspirants. Mais Supervielle, c'est le bœuf de Ruben Dario qu'il a vu dans son enfance, un minotaure des Amériques, une bête de la pampa, au front lourd de pensées singulièrement opaques, barbares et anciennes. Il a gardé le secret de ces pensées. Un secret du même ordre que les communications qu'il reçoit des autres bêtes, des plantes, des enfants, de Dieu. Lorsqu'une part d'un poète se trouve retenue dans un monde complètement obscur à la société où il vit, un monde situé quelque part très loin, et d'une autre argile et d'un autre âge, un monde qui n'est pas à la même heure que nous et qui a d'autres choses à dire, il est naturel que, ce poète, il se sente entraîné, exercé à entendre les choses qui se disent dans ce monde-ci, celui où il est, le nôtre, et qui, elles aussi, prennent alors un air *autre*, un drôle d'air, un sens mystérieux. L'hôte étranger, le voyageur reçu chez nous, mais c'est lui qui connaît le mieux la maison ! C'est lui qui comprend le langage des meubles et des enfants ! Nous voici émerveillés de sa politesse. Il est si attentif ! Il est pareil à l'homme qui a vu des choses et qui en sait, et qui circule très lentement et demeure patiemment aux aguets. Un ami en quête d'amis, mais d'amis inconnus, de ceux-là dont les autres ne savent pas qu'ils sont des amis. Notre univers, ciel, terre et eaux, en est pourtant peuplé. Mais ce seul poète les connaît. C'est que, venant de l'autre monde, là-bas, de l'étrange contrée, il a des accointances et des familiarités que nous ignorons, mais qui lui permettent tous ces nouveaux secrets contacts. Et ainsi, toujours occupé à ses pénétrantes investigations, nous échappe-t-il

comme il échappe à lui-même et se fait lui-même le plus inconnu de ses propres amis. Mais c'est pour s'exhaler au-delà de tout, là où s'aventure la pensée extrême des oiseaux, des dormeurs, des morts et des étoiles, pour s'étendre au vieux continent de l'enfance, au nouveau continent de la vie quotidienne, à tous les éléments, à tout l'univers, et devenir l'homme cosmique.

L'homme cosmique, à nos yeux, ici, parmi nous, c'est un désorienté, c'est un dépaysé, la figure d'un poète somnolent, ironique, à la voix très profonde, très grave, d'une gravité quelque peu goguenarde. Et tel était bien Supervielle, mon ami depuis si longtemps connu et inconnu, ce voyageur venu des Amériques, cet homme de la pampa, tout pesant d'une charge de longues distances, et en même temps riche du magique secret de chères, intimes approches. Guanamiru ! Sa poésie a le même visage et la même allure : elle sourit elle-même de se savoir lente, sérieuse, évidente, d'atteindre à ce très haut degré où il semble que la poésie soit prosaïque. Mais c'est bien là, il faut le proclamer, un des plus hauts degrés de la poésie. Quelques rares, parmi les meilleurs, Hugo, La Fontaine, se sont parfois divertis à y atteindre. A ce degré, la poésie de Supervielle dit tout ce qu'elle veut, et les choses les plus simples comme les plus immenses, les plus étranges et curieuses comme les plus émouvantes et humaines. Un lyrisme humain, voilà le mot final. Un lyrisme humain et fait de ce qu'il y a de plus hautement humain en l'homme, qui est la bonté, l'effusif, universel, infini amour. De là ce caractère positif, direct, l'authentique réalisme que nous venons de reconnaître au mouvement, à la *diction* de ce lyrisme de Jules Supervielle. L'homme en nous y doit répondre. Par l'accueil d'abord, le meilleur accueil qu'on puisse offrir au meilleur des voyageurs sur la terre. Par le plaisir aussi. Le plaisir que nous prenons à un art si exceptionnellement vrai, et dont la vérité se pare de toutes sortes

de charmes qui sont délicieux : une verve d'enfance et de fable, une fantaisie bien convaincue qu'elle joue avec des mystères grands et mélancoliques, une fantaisie toute pure, cristalline, pleinement *innocente.*

JEAN CASSOU

# L'EXPRESSION HISPANIQUE CHEZ SUPERVIELLE

L'hispanisme était allé s'accentuant dans le dernier recueil : *Le Corps tragique*. Mais il avait déjà percé dès les *Poèmes de la France malheureuse*.

*Un son plus triste de guitare*
*Que s'il venait des doigts d'un mort*
*A traversé l'Andalousie*
*Et s'achemine vers le nord.*
*C'est une musique transie*
*Mais qui cherche à se faire entendre*
*Et se voudrait encore tendre*
*Quand c'est un râle au fond du sort*[1].

Il était poignant de voir commencer un recueil de vers, pourtant consacré à notre patrie, par l'évocation des malheurs de la nation voisine, dévastée, il y avait moins d'un lustre, et en partie par les mêmes assaillants venus fouler notre sol.

Une tristesse aiguë ne manquait pas de jeter au vent cette exclamation sourde :

*Espagne, est-ce bien toi dans ces fusils qui brillent,*
*Est-ce ainsi que l'on meurt, par paquets inégaux,*
*Que vont dire tes saints de pierre et tes taureaux ?*
*Pour se tirer dessus ce grand air de famille.*

1. *Des deux Côtés des Pyrénées.*

La parenté avec Lorca, alors très en vogue dans les milieux littéraires, ne peut bien entendu qu'être retenue à peu près seule à propos de ce quatrain si dur. Peut-être aussi y retrouvait-on une réminiscence de Goya, ayant communiqué quelque agilité au souvenir purement livresque. Enfin, Supervielle avait peut-être pu se pencher sur certains peintres, illustrateurs de la guerre civile : Masson, Solana ; le premier, presque sûrement.

Pourtant, il y a relativement peu d'Espagne, tout au moins à l'état explicite, dans l'œuvre dont nous parlons, mais elle est pleine de ses affinités.

C'est qu'il s'agit, par définition, d'un habitant du monde hispanique de l'outre-océan, de cette terre immense, choisie par une race dont la caractéristique du temps consistait dans un rêve infini et une expansion infinie. Le ciel absolu sur la mer absolue.

Et cette région a été bien exprimée, trait pour trait, avec tout ensemble quelque chose de grandiose et d'estompé, de grave et de mesuré, cependant, de gracieux, d'innocent, de cette même innocence qui nous est départie avec la première scène des fiançailles, dans la pièce de théâtre *Bolivar*.

Au milieu de la description de la plus fantastique nature, nous arrivent des humilités, — surprises qui nous ramènent brusquement au foyer domestique, à l'hacienda.

L'extase de l'enfance est en effet très forte chez le créateur de tant de nostalgies :

*C'est un sanglot d'enfant mais venu de si loin*
*Que l'on ne saurait plus que l'appeler silence...*

On dirait qu'il ne pardonne pas à son âge mûr de lui avoir donné une raison virile des choses, et qu'il cherche à retrouver le monde à travers la vision que l'âge puéril lui en communiquait :

*Je remonte le temps pour l'être plus semblable,*
*Petit visage errant d'enfant inconsolable.*

La grande désolation, qu'il attribue jusqu'aux paysages qui lui sont familiers, ne lui vient-elle pas de ce regret initial ? On dirait qu'il lui faut l'infini pour se consoler :

*Toute la pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans.*
*O mort ! me voici revenu.*
*J'avais pourtant compris que tu ne me laisserais pas revoir ces terres*
...
*même quand mon cheval enjambe les os d'un bœuf proprement blanchis par les vautours et par les aigles,*
*ou qu'une odeur de bête fraîchement écorchée me tord le nez quand je passe.*

Si discrètement que l'on se hasarde à s'y livrer, une ressemblance, ou tout au moins un parallélisme avec Lautréamont s'impose.

Les *Chants de Maldoror* appartiennent à la conviction directe de l'immensité. Une immensité tourmentée de cauchemars, parce que, de façon inconsciente, l'homme comprend qu'il lui appartient en étroite dépendance, et qu'elle peut, à l'aide de ses alliés naturels, le réclamer

*de toute leur ruse barbare...*

La bestialité farouche, celle qui roule aussi dans le chantre du vieil Océan, cette bestialité a saisi le paysage lui-même !

*où la pampa*
*roule ivre morte dans la boue polluante où chavirent les lointains.*

C'est un déroulement physique, puissant, comme cinéastique, bâti à la hâte, en oppositions frustes :

*Et les vaches ourdissaient un silence violent,*
*tapis noir en équilibre sur la pointe de leurs cornes,*
*Mais tout à coup fustigé par une averse d'étoiles.*

Un tel passage reste d'autant plus intéressant qu'il se double d'une large onomatopée, riche et contradictoire, pareille au mouvant spectacle visuel qu'il désire amener et servir.

L'on touche à une poésie luxuriante, et dont le trouble est la principale caractéristique :

*Les taureaux de la mort encornent notre rêve*
*Lui soufflent au visage et le laissent couché...*

Le gongorisme est ici rehaussé des tons violents rimbaldiens.

Mais, parfois, l'influence des poètes espagnols, en ce cas, de l'Espagne même, de la Castille, pénètre, anxieuse et sèche, les vers du poète :

*O vous tous les seigneurs de vos demeures sûres,*
*Écartez vos yeux secs de vos chères blessures,*
*Craignez la mort, vivants au cœur déjà glacé.*

L'on dirait du Quevedo, au temps où il écrivait du haut de sa logette des remparts de Salamanque, et quand il parle des ruisseaux de gel se déliant sur la campagne, de son désespoir, et de son épée brisée.

Mais le plus étonnant n'est-il pas de trouver dans le recueil *L'Escalier* une construction dialoguée (l'âme et le corps) et visiblement parente de celle que présentent les *Auto-Sacramentales ?*

Est-ce un hasard que de voir notre poète consacrer les suprêmes instants de sa vie à la traduction de *L'Étoile de Séville* ?

Il consommait ses dernières années d'existence en se

rappelant la solitude et la nostalgie ancestrales qui ont si fort imprégné son œuvre. Nostalgie solitaire, à laquelle s'oppose fréquemment une sorte d'illumination produite par le couple et la vie amoureuse :

*Nous sommes là tous deux comme devant la mer*
*sous l'avance saline des souvenirs.*
....
*De ton chapeau aérien à tes talons presque pointus,*
*tu es légère et parcourue*
*comme si les oiseaux striés par la lumière de ta patrie*
*remontaient le courant de tes rêves.*

La grâce couronne ici une longue délivrance, celle que l'on pourra voir à la fin de ces versets, alors qu'elle se trouvera matérialisée sous les espèces de l'oiseau subreptice, où l'homme a placé l'envie des dons qu'il ne possède pas.

Et d'abord, puisque aussi bien, tout à l'heure, nous pensions à retrouver des accents de Lautréamont, en voici un, triomphant :

*Tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi pour périr encore,*
*ni l'alouette immobile depuis plusieurs décades qui devient en moi une alouette toute neuve,*
*avec un cœur rapide, rapide, rapide,*
*pressé d'en finir.*

Car la puissance de la solitude confine souvent chez lui aux puissances de l'horreur. Il ne suffit pas, afin de s'en convaincre, d'examiner combien il la retrouve dans les éléments, mais nous resterons bien davantage surpris de ce spectre qu'il sait tirer de lui-même :

*Ciel et terre*

*Berger reconnaissable aux couleurs de la terre*
*Je ne sais rien de moi dans ces plaines sans fond*

*Et pourtant je suis bien ce prudent et ce frêne*
*Qu'on devine au travers du nocturne buisson,*
*Et pourtant je me vois rassembler des étoiles*
*mortes, buvant sans soif dans mes mains des lueurs.*
*Je les ranime avec un reste de chaleur*
*Qui me vient de si loin que mes gestes en tremblent.*

***

C'est à partir du recueil intitulé *Le Forçat innocent* que la douleur apparaît à la manière d'un *fatum* ne devant plus quitter la conscience du poète. Alors, à la gloire exultante des guirlandes célestes de *Gravitations*, succède l'obsession d'un cheminement pénible. Par ailleurs, la force d'obsession est telle que le méditatif confesse ne plus distinguer entre un voyage physique et un voyage mental, voulant indiquer par là combien la fascination et la fatigue sont les mêmes au sein de l'état diurne et de l'état de rêve. Le pèlerin de soi-même va et craint, redoute la réalité de ce qu'il voit.

En même temps, des images internes grandissent, à l'aide desquelles il ne faut pas entrevoir seulement des symboles, mais principalement des traductions oniriques, où le diagnostic avisé d'un clinicien dénote les symptômes de troubles organiques. On voit, par exemple, planer ces oiseaux gémeaux, qui s'échappent du cœur, présages des troubles qui détruisent l'harmonie de la santé profonde. L'accent se fait viscéral, angoissé, l'on sent qu'il est vrai, et qu'il s'agit avec lui de tout un être qui lutte, non seulement pour exprimer la métamorphose de sa douleur, mais pour vivre, pour durer.

Dans une des lettres qu'il m'adressait d'Amérique du Sud, il me confiait que l'image, afin d'être forte et créatrice, devait atteindre au niveau obsessionnel. Quelle geôle, geôle nécessaire, mais qu'il ne devait plus quitter. Çà et là, de fugaces impressions de voyage lui apportent

rémission, et de menues joies passagères, comme le dépaysement sait en verser aux grands nostalgiques. Venise l'émerveille. Il y rencontre des troubles propices à le charmer. En même temps, il n'oublie pas son ancienne sûreté visuelle, toujours si expérimentée.

Mais *Le Corps tragique* laisse avancer définitivement sur la scène d'une vie finissante les derniers acteurs, ceux de *La Danse macabre,* danse macabre si vraie, si pathétique, qu'elle nous effraya.

Voici, comme s'ils étaient issus des *hiéroglyphes de la mort,* peints par Valdès Leal sur les murs de l'hôpital de la Caridad, de Séville, les héros de *La Fable des deux Défunts,* dont l'un, digne des allusions funèbres de l'Égypte, se mue soudainement en chien :

...
*J'étais là comme vous êtes,*
*Homme sans songer à mal,*
*Soudain des pieds à la tête*
*Je devins un animal,*
*Plus chien que les autres bêtes*
*Car je connaissais mon mal*
*Moi, le fils de la confiance*
*Et le neveu du pinson...*

Ces vers si remplis de l'odeur sépulcrale, et dont le parfum prémonitoire allait bientôt enrober une âme ouverte vers *les cent patries,* se trouvaient si lourds à la lecture que l'on pouvait constater d'autre part, et comme par suite d'un contraste saisissant, la continuation du courant précieux, en rapport précisément avec ce même hispanisme dont nous constations l'existence, et comme l'aggravation au cours du dernier recueil. Il est agréable d'avoir à constater que l'ironie, que les Espagnols nomment le genre « jocoso », se trouve ici rejointe. Lope de Vega, dans sa *Gatomanie,* a su fixer une fois

pour toutes ce lyrisme railleur, apte à se renier et à réapparaître tout à la façon d'un feu Saint-Elme.

***

Au moment même où la mort présentait son miroir à celui qui regardait les spectres s'y jouer, la destinée sereine et joyeuse l'invitait encore à jongler, ajoutant cette fois une prouesse jamais égalée à la couronne de ce genre dit : *jocoso*.

Le drame, si âpre, de l'existence, à la fois corporelle et spirituelle, allait se résoudre, et, à cette heure élue, il se dédoublait et donnait ensemble le rire et l'accent du linceul.

L'âme se laissait d'ailleurs envahir des grandes ombres de l'Espagne. Les traductions de Garcia Lorca et de Jorge Guillen le montraient sans ambages. Pour *Le Martyre de Sainte-Eulalie*, on y lisait, magnifiquement traduit, l'intraduisible ! Y compris le fameux « desnudo de carbón ».

*Sa nudité de charbon*
*Charbonne les airs glacés.*

Le rôle de l'âme ancestrale se montrait à nu. Un Espagnol, mais païen, de ce paganisme longtemps cherché par Unamuno, mais trouvé par Supervielle, et cela à plus d'une reprise, avec la sûreté de l'innocence. Timidité, réclusion, désir de l'infini, voilà une bien curieuse triade. Je la contemplais encore sur le visage apaisé, détendu, que le masque offrait sur son lit de mort, ravi désormais à la vision transitoire.

JEAN LE LOUET

# LE GRAND ROI

« C'est le roi, le grand roi, l'hébergeur, le roi portefaix, le roi aux fleurs, le roi cultivateur, le roi qui porte son monde, le roi grouillant... »

HENRI MICHAUX (*Ecuador*)

« A vous cette âme perdue. »

VALERY LARBAUD
(*Poésies d'A. O. Barnabooth*)

Il y a eu, entre les deux guerres, un moment fort étonnant : où personne, en tout cas aucun poète, n'a plus paru se satisfaire de soi, de son corps, de sa chambre, de son ouvrage. Ce moment, dans les manuels, demeure marqué par le surréalisme — tant il est vrai que les écoles et les mouvements, grâce à un dessin arbitraire, en somme commode, frappent les esprits. Mais nous voyons mieux maintenant qu'« en marge du surréalisme » (comme écrira un jour, imprudemment, Marcel Raymond) un autre phénomène s'est produit, dont le sens et la portée ne sont pas moins considérables.

C'est en eux-mêmes que les surréalistes prétendaient trouver l'échafaud et le théâtre de leur révolution. L'écriture automatique, le rêve, l'inconscient, l'humour noir leur fournissaient la trame et les personnages, plus souvent les costumes et les accessoires, d'une comédie aux cent actes divers dont le mouvement, suivant le cas, était accéléré, ralenti ou déréglé par divers jeux

parmi lesquels il ne faut pas négliger un certain génie. Intentionnelle ou involontaire, cette poésie affirmait la réalité absolue de l'esprit. Elle ne s'ouvrait pas aux choses, ne permettait pas que les choses l'envahissent, encore moins qu'elles la forment. Elle rejetait avec mépris « les grands morceaux de réalisme » (qu'on se rappelle André Breton « passant » les descriptions, les cartes postales de Dostoïevski). Les objets à fonctionnement automatique seraient construits sur le modèle de l'esprit, ils viendraient après. Le poète, disait Éluard, est celui qui inspire.

Or, à peu près dans le même temps, en France et ailleurs, d'autres écrivains surgissent qui, par une démarche différente, quelquefois opposée, vont influencer plus durablement le cours poétique. La singularité même de leur combat, la diversité des armes, chez quelques-uns la pudeur ou l'ironie, empêchent qu'ils se groupent. Mais ils se reconnaissent, se rencontrent. C'est ainsi que les noms de certains d'entre eux se retrouvent au sommaire de *Commerce* (précisément vers les années que je veux dire : entre 1920 et 1930) : Saint-John Perse, Jean Paulhan, Pierre Jean Jouve, Francis Ponge, Henri Michaux, Jules Supervielle.

Il me semble que plusieurs de ces poètes ont en commun l'inquiétude et le besoin de résoudre, ou d'exorciser, l'inquiétude. Ils souffrent d'une sorte d'asphyxie, comme s'il n'y avait plus en leur for une circulation intérieure suffisante — ou peut-être est-ce que les parois du monde les écrasent ? Ils se débattent de toutes les façons, ne l'emportent pas toujours, leur œuvre est en devenir. Les sépare du surréalisme (de ce que le surréalisme professe) la conviction qu'il existe, quelque part, un *repos* : un équilibre, sans aucun doute miraculeux, entre les parties de soi, entre soi et le monde, entre soi et le langage. A l'origine, on refuse le monde, la langue com-

mune, on s'enfonce dans sa propre image ; et ce néo-romantisme est bien proche du Manifeste de Breton ; mais bientôt, et sans rompre toujours avec les gouffres, on fait effort d'extraversion. On va du dedans vers le dehors, on repousse les parois du monde, on saisit les objets, on apprivoise les mots. Des peintures de la nuit, Pierre Jean Jouve tire une *vita nuova : Vagadu* se développera comme une dramaturgie ; Francis Ponge part, si l'on veut, d'un abîme, mais il le crible patiemment de pierres : ces galets sonneront bientôt pour eux-mêmes ; Jean Paulhan couvre un mur d'inscriptions : quand elles gagneront sur les histoires, rejoindront sa pensée, la guérison sera proche. Je ne dis rien ici de Saint-John Perse, que l'œuvre sauve aussitôt : elle est « la vertu par le chant ».

... Cependant je rêve sur une photo qui montre ensemble deux amis : Henri Michaux et Jules Supervielle. Je relis leurs premiers livres, j'observe ce qui les unit, ce qui déjà les divise, je m'émeus d'une division grandissante.

Ils ont beaucoup voyagé de par le monde. Ils ne sont pas venus tout de suite à Paris : une part d'eux-mêmes s'est formée dans un pays lointain, vraiment lointain pour l'un et pour l'autre rejeté de soi. Supervielle a perdu tôt ses parents et Michaux, dès qu'il a parlé, cela a été pour dire qu'il était un enfant trouvé. Je ne sais si, comme l'écrivent les biographes, leur santé a toujours été fragile, mais il est vrai qu'ils ont toujours prêté une oreille attentive à la rumeur du corps : chacun à sa façon : c'était le cœur, bijou plein de fièvre aux distantes pierreries, la rose que déserterait un jour son abeille, c'était l'abdomen, plein de chaux ou de plomb ou de fer. Leurs œuvres comprennent avant tout des poèmes, mais aussi des journaux de voyage, des journaux intimes (en général parodiques), des récits, des

fables. Cependant Supervielle a écrit pour le théâtre — ce que l'auteur du *Lointain Intérieur* eût fait peut-être plus volontiers si le théâtre, comme le veut Artaud, était un partage de l'âme. L'on remarque chez tous deux un style espagnol profond (qui va bien au-delà de la naissance et des ancêtres) : un œil intensément ouvert sur le monde, cruel et qui ne peut s'empêcher d'être cruel, mais que le monde séduit. (Cependant, chez Michaux, la cruauté l'emporte : il n'est pas rare que le charme soit plutôt dans le suspens, dans le repos qui suit le coup, dans une figure entrevue, vite écrasée.) Vers les années vingt ou trente, Supervielle, Michaux, Valery Larbaud, Alfredo Gangotena, Ramon Gómez de la Serna, d'autres, convertissent le monde en spectacle : sans oublier jamais de jouer leur propre numéro (ils se dévissent, se coupent en morceaux, changent d'âme comme de chemise).

Rien ne renvoie mieux au Guanamiru de Supervielle que l'Incongru de Gómez, que Qui-Je-Fus de Michaux[1]. Voici, comme ils eussent dit, j'imagine, tous les trois, un « échantillon » de cette ressemblance. L'on découvre qu'on n'est jamais seul dans sa peau, que moi est un pluriel :

> « Je suis habité ; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parle. Parfois, j'éprouve une gêne comme si j'étais étranger. Ils font à présent toute une société et il vient de m'arriver que je ne m'entends plus moi-même.
>
> « Allons, leur dis-je, j'ai réglé ma vie, je ne puis plus prêter l'oreille à vos discours. A chacun son morceau du temps : vous fûtes, je suis. Je travaille, je fais un roman. Comprenez-le. Allez-vous-en. » (*Qui Je Fus.*)

Pour se calmer, le Sud-Américain alla faire un tour au Bois.

Pourquoi s'était-il assis à gauche dans son auto, comme s'il avait réservé la droite pour quelqu'un ? Il se disposait à changer de place quand il vit qu'une señora était là contre lui et lui faisait un léger salut plein d'honneur et de tropicale distinction.

1. *L'Homme de la Pampa* a paru en 1923 ; *El Incongruente*, en 1922 ; *Qui Je Fus* (au *Disque Vert*) en 1923.

De noir vêtue, elle tenait à la main un chapelet de *quinze mystères...*

Ce voisinage gêna singulièrement Guanamiru, qui d'abord ne sut que dire.

« Pardon, madame, je crains fort que vous ne vous soyez trompée de voiture.

« Ne me reconnais-tu donc pas, petit frère ? dit-elle d'une voix un peu fanée. *No me conoces, hermanito ?* traduisit-elle en espagnol.

« Pas du tout, madame », fit Guanamiru, sèchement et en français ; il estimait que cette langue maintenait davantage entre la Sud-Américaine et lui les distances que l'espagnol lui aurait permis de franchir rapidement.

« Je suis celle que tu serais devenue si tu n'avais pas été un homme. Ta sœur impossible. Je t'ai suivi depuis le jour où notre médecin de famille a dit : « C'est un garçon. » Et pendant les quelques secondes qui précédèrent ce verdict, nos âmes se demandaient dans un coin lequel des deux devrait se résoudre à ne vivre qu'en fantôme. Il s'en est fallu de l'ombre d'une virgule que tu ne fusses moi... » (*L'Homme de la Pampa.*)

« Qui a fait cela, Bébé ? » lui disait-on, et il répondait : « C'est Petit-Pierre. »

Souvent il fut grondé pour cette duplicité, mais il donnait ses mains à couper que ç'avait été Petit-Pierre qui avait cassé ceci ou mangé cela.

Il se rappelait que, lorsqu'il s'était pris à méditer, cherchant au fond de lui ce fameux Petit-Pierre, il l'avait trouvé installé à croupetons dans son cœur. C'était un enfant réel, distinct de lui-même, et dont il eût pu faire le portrait exact. Un jour, passant devant la vitrine d'un photographe, il déclara pouvoir assurer que cet enfant agrandi et présenté dans un cadre gros et rond était Petit-Pierre.

« Ce n'est pas une fantaisie qui m'a traversé la tête, pensait Gustave en trépignant, Petit-Pierre existe — et surtout quand je suis au balcon, pendant ces longs moments que je passe au balcon. Raide comme un fuseau, il est dans un coin, moi dans l'autre. » (*Gustave l'Incongru.*)

Pour Jules Supervielle, pour Henri Michaux, pour Ramon Gómez de la Serna, le moi du poète est son premier objet : un espace à conquérir. Cependant cet espace semble encore plus instable, plus fluant, plus impalpable que celui dont l'auteur de *Mes Propriétés* énumère les caprices, l'état de pauvreté, la quasi-inexistence — mais dont l'émeut, malgré tout, la familiarité.

Le poète confond son être à l'être de ses personnages (à Guanamiru, à Qui-Je-Fus, à Gustave ; à Bigua, à Plume, à l'Invraisemblable ; au voyageur de *Boire à la Source*, d'*Ecuador*, de la *Puerta del Sol*), à celui qui commence par « je » ou par « on ». Il fait œuvre subjective : ainsi disent les manuels. Mais l'expression contraire ne va pas moins bien. Valery Larbaud en propose une troisième, empruntée à son ami Ramon : « objectivisme subjectif ». Il constate que l'auteur de *La Veuve blanche et noire* est le type de l'écrivain qui, portant son regard sur les objets extérieurs, s'identifie à eux par ce regard même ; trouve son moi dans le regard posé sur l'objet : « dans le crépitement de la réalité enregistré par sa sensibilité profonde ». L'*objectivisme* de Michaux ou de Supervielle est d'être à tout instant ce dont ils parlent. Pour l'un : il est chiffon, il est nappe voyageuse, il est muscle, il est béton, c'est le dormeur, l'homme en colère, le bourreau, celui qui écrit d'un pays autrefois clair. « Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité ! » Pour Supervielle : il accroche les portraits de ses père et mère entre deux étoiles, le tigre le voit tigre et le serpent serpent, il est un visage sans maître « cherchant un corps ». Il dit :

... Je m'écorche à des couches d'ossements
Qui voudraient me tatouer les jambes pour me reconnaître un jour.
J'insulte un squelette d'iguanodon, en travers de mon passage,
Mes paroles font grenaille sur la canaille de ses os
Et je cherche à lui tirer ses oreilles introuvables
Pour qu'il ne me barre plus la route...

Guanamiru, l'homme de la Pampa, crée de toutes pièces un volcan qu'il nomme Futur, que, du haut d'un balcon où l'a mené un monte-lave, il dédie au peuple (il y aura des éruptions-surprises qui répandront des

savonnettes, des recettes utiles) ; plus tard il le met en caisses et l'emporte en Europe ; il va le noyer dans la Seine quand Futur s'en avise et décampe. D'autres aventures attendent notre héros à Paris. Il grandit sans cesse : sa tête, aux Champs-Élysées, se promène à la hauteur des cinquièmes et va bientôt inquiéter les chambres de bonnes. « Agrandissements, nouveaux agrandissements » : cri sublime qui fait écho à Plume : « Fatigue, fatigue, on ne me lâchera donc jamais. »

De part et d'autre, le poète coïncide avec qui ou quoi que ce soit : cependant il se veut attentif, acharné à être en même temps lui-même. Tandis que son « je » est un autre, fixé à son destin particulier, nous le voyons circuler librement dans les airs. Les travestissements, les métamorphoses, les changements à vue, les images et la poudre qu'il jette aux yeux sont de la magie : de la vraie et de la fausse. Chaque ouvrage équivaut à une opération magique. (Au contraire l'opération de Ponge, se faisant feuille ou caillou, est de nature mystique. Le parti qu'il prend n'est le même qu'en apparence. Il se soumet entièrement à la chose : il perd ou s'efforce à perdre son humanité. Le galet, qu'il imite, ne ressemble pas à un homme changé en pierre comme serait un explorateur saisi par les glaces ou une statue engainée : il demeure galet, rebelle à l'anthropomorphisme. Ponge est yogi ; Michaux ou Supervielle, fakir.)

Ainsi la chose saisie vivement et en son cœur même — « est-ce par le bout *flammes* qu'il faut comprendre le feu ? » — est régulièrement abandonnée pour une autre : « signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose... ». Ainsi parle Henri Michaux qui sera toujours, comme Wozzeck, un rasoir ouvert sur le monde. Qui va donc se séparer de Supervielle — de Supervielle qu'il aime et aimera jusqu'à la fin (mais comment faire pour être « gracieux

et courtois » avec les mots, pour trouver la paix du cœur ?).

Bigua, le voleur d'enfants, prolonge un temps encore Guanamiru. En 1928, sur le bateau qui le ramène à Montevideo, il nous surprend une dernière fois lorsqu'il franchit le bastingage, se jette à la mer, se laisse porter par une eau tiède, amie, dans laquelle il se roule comme dans un lit et rêve, les yeux ouverts, sur le destin de ceux qu'il abandonne, sur son peu de raison, sur les étoiles qu'il déplace. Une heure après son suicide manqué, de nouveau dans sa cabine, il considère un instant sa famille et, comme Plume réveillé en morceaux sur le chemin de fer, « il se retourne pour se rendormir profondément ». Après quoi, hélas, il ne pourra plus que s'assagir. Il y a deux ou trois sursauts où se devine le vieux colonel Bigua ; mais il faut nous rendre à la raison : l'œuf d'autruche où il enfouit subrepticement ses amours défuntes porte un autre deuil, celui de l'étincelant Guanamiru. Cette dernière histoire a pour titre *Le Survivant*.

Maintenant le monde s'ouvre à Supervielle, il l'emplit de sa respiration tranquille ; les mots, tous les mots brillent pour lui, il choisit les plus simples ; son art poétique est une montre, il le dit : et peut-être les extravagances du milieu de la vie (la montagne fumante, les sirènes, le mouchoir long d'un kilomètre) se voient-elles encore, comme des émaux, sur cette belle montre romantique.

RENÉ MICHA

# LES DISTANCES DE JULES SUPERVIELLE

Tout l'œuvre de Jules Supervielle est une tentative pour annuler le temps, l'espace, les distances de l'espace et du temps. Il propose une grande famille cosmique, humaine forcément puisque l'homme communique avec l'animal, le végétal, le minéral et qu'il n'est pas question de nier, par dérision ou mysticisme, sa supériorité. Communique, oui : encore ne lui suffit-il pas de rapprocher les êtres les plus éloignés, les plus lointaines choses. L'existence en famille ne supprime pas toujours la solitude et quand le poète a mêlé poissons, étoiles, reste que cette « vie ensemble » ne les fait pas moins singuliers. Alors Supervielle imagine une vie en osmose, puis une confusion, une fusion des habitants terrestres, marins, sidéraux. Il cède normalement à la hantise de l'unité, et Dieu lui semble de bon secours. Rêve, enfin, d'une éternité qui n'abolit pas la mort (phénomène trop grave, trop présent chaque jour pour qu'on invente sans lui) et continue le dialogue des vivants.

Certes, combien douloureux, déjà, « les poissons qui se cherchent durant des siècles » (G. [1]). Encore peut-on croire qu'ils se trouveront un jour, comme les oiseaux entre eux : ils ne tiennent pas en place et sillonnent un

1. Les abréviations désignent les ouvrages suivants : G. : *Gravitations* ; F. I. : *Le Forçat innocent* ; A. I. : *Les Amis inconnus* ; F. M. : *La Fable du Monde* ; C. P. : *Choix de Poèmes* ; O. M. : *Oublieuse Mémoire* ; N. : *Naissances* ; A. P. : *En songeant à un Art poétique* ; E. : *L'Escalier*.

même espace. Mais qu'espérer pour l'étoile et le chevreau (ou l'homme), les planètes et la gazelle, la terre (ou la mer) et le ciel ? Ce coq contemporain, comment peut-il se sentir frère d'un coq latin, puis hellène ? La distance deux fois immense, de temps et de lieux, fait le monde réel insupportable au poète et rien d'autre ne gouverne ses poèmes que le besoin de le changer, d'en changer.

Dès lors, si l'homme est doué de « pensée spacieuse » (G.), ce ne peut être qu'aux fins d'abolir l'espace. Le poète « colonise la distance » (E.). L'oiseau lui dit : « Sans doute pouvez-vous rapprocher les distances » (A. I.). Dans la Pampa « chavirent les lointains » (C. P.). Si grandes les distances que Supervielle les qualifie de *moroses* (F. M.). Quand il se nomme *Le Malade* (titre de poème), c'est que :

*Trop grand le ciel trop grand je ne sais où me mettre*
*Trop profond l'océan point de place pour moi* (N.).

Enfin, il attend des coqs qu'ils fassent « tituber l'espace » (O. M.).

Tel est le grand ennemi, la source d'angoisses : l'espace si peu intelligible et si parfaitement dissimulé qu'il faut se contenter d'approximation, emprunter, pour le désigner, au langage des mesures. Inexorable, il ne réserve pas aux seuls vivants l'énergie de sa malédiction :

*Morts aux postures contraintes et gênés par trop d'espace*
(F. I.).

Comment le réduire ? Par le mouvement [1]. Supervielle est l'inlassable poète des mouvements toujours recommencés. Ce qui est figé, hiératique, ne le retient pas. La biche, cette visiteuse des songes et des souvenirs de l'homme, quand Supervielle ne la voit pas voler il la décrit « en tremblement », frissonnante toute (G.). La seule fois où il s'abandonne à décrire un animal taillé

1. C'est le titre d'un poème dans *Gravitations*.

dans la pierre, le poème est l'un des plus tristes de son œuvre, au vrai, désespéré. Ce lion dont le cœur est « par le marbre pressé » :

*Rien ne lui peuvent les fontaines*
*L'eau qui coule pour consoler* (G.).

Pour la même raison qu'il ressent un besoin vital de mouvement, Supervielle est mêmement avare de squelettes. Il s'étonne à propos du diplodocus et le gourmande :

*Que fais-tu là diplodocus*
*Avec tes os longs et têtus*
*A vouloir pousser dans le siècle*
*Le reproche de ton squelette ?*
*Le mouvement est défendu...* (G.).

Mais il est donné aux vivants, pour le bonheur du poète et celui de sa poésie. Dans cette œuvre, je m'abandonnerais volontiers à ne voir qu'ascensions, chutes, déplacements, courses, sauts, plongeons, glissements, reptations. Il a été parlé, plus haut, du frémissement de la biche, état premier du mouvement. Pour l'ordinaire, volent et sautent les poissons de Supervielle, aussi les cervidés, ses chevaux bondissent jusqu'au ciel et glissent ses nuages et roulent ses planètes. L'antilope est aérienne et voici « quatre chevaux... qui font le tour du monde... Et sans toucher le sol » (G.). Avec eux, il européanise le tapis volant des Persans. Courent tamaris et peupliers et encore : le lierre, la grille. Le chien ? Il participe des puissances de l'espace : « Son poil sent la foudre et la nue » (G.). Supervielle ou le poète d'un nomadisme cosmique. Il dément la pesanteur, s'adonne à la lévitation. Le plus rapide des animaux domestiques, le cheval, est son animal préféré. Curieusement, il appellera les chevaux, une fois, « ces faiseurs d'espace » (G.). Qui ne voit là une manière d'antiphrase ? Péné-

lopes de bestiaire, ils ne feraient pas l'espace s'ils ne le défaisaient avec fougue et facilité. Ainsi s'explique que Supervielle dans ses poèmes préfère le coursier au cheval de trait, comme Lautréamont dans ses chants. Le poète les décrit toujours, on le sait, qui ne touchent pas terre.

Il devait prendre un très pur plaisir, comme celui que donnent les belles images, quand il inventait le monde en mouvements, pressé, rapide, ailé. Pourtant le mouvement ne nie pas l'espace et le temps (les confirme, au contraire, comme le navire la mer et l'avion le ciel) s'il n'a pour but de *rapprocher*, assurer une proximité. Et les poèmes de Supervielle peuvent se définir comme une tentative de vaincre — par le mouvement — l'espace et le temps, c'est-à-dire la solitude et l'isolement. En eux et dans son cœur, le poète donne asile aux lieux distants du monde, aux antagonismes, rappelle le passé, appelle le futur, les accorde au présent. Il exploite souvent l'image du couple dioscurique et fait les chiens jumeaux, jumelles les étoiles. Il dit : « Soyons seul*s* » (F. C.) et non pas : « Soyons seul » : un *s* et c'est assez pour qu'il nous livre son cœur, une éthique. Il dit encore : le cœur « croit que le ciel et la mer sont étoiles jumelles » (F. I.). Dans le capital *En songeant à un Art poétique*, Supervielle sous-entend le mouvement quand il écrit de ces « images qui se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes... pour *faire des avances à d'autres images*[1] ».

Le mouvement, chez lui, n'est donc pas réductible à une esthétique. C'est par lui que l'on peut « approcher d'autrefois » (F. I.), et le poète est nommé celui qui va « clandestinement du passé à l'avenir » (G.). Suffit qu'un bœuf de Chine « allonge son échine » pour que son frère d'Uruguay

*Se retourne pour voir*
*Si quelqu'un a bougé* (G.).

1. C'est nous qui soulignons.

Qu'il lance une rose et l'amoureux d'Argentine se « rapproche » de sa Chinoise d'amante

... *malgré tant de distance à la ronde* (O. M.).

Qu'elle tourne les yeux d'un certain côté, et son amant peut dire à celle qui l'entend :

*Qu'importe en sa longueur l'Océan Atlantique*
*Les champs, les bois, les monts qui sont entre nous deux ?*
*L'un après l'autre un jour il faudra qu'ils abdiquent* (F. I.).

Abolies les distances ; même celle qui fait sourds les vivants et les morts se trouve abrégée :

*Nous ne sommes séparés*
*Que par le frisson d'un tremble* (F. I.).

Mouvements de la pensée (l'étoile : « Si nul ne pense à moi je cesse d'exister ») (A. I.) et mouvements du physique :

*Après avoir erré dans un temps sans années,*
*Innombrables, de tous côtés vous revenez,*
*A travers ciels, soleils et broussailles d'éther,*
*O mes chiens favoris, ô chasseurs d'univers* (E.)

tous dérangent l'ordre du monde et l'ordre intérieur de l'homme, suscitent un univers où chacun, l'enfant, la plante, le caillou, communique avec ses semblables et ses différents. A la limite, pour Supervielle le mouvement se confond avec la vie : dans l'un des deux poèmes qu'il a consacrés à la *Lenteur* (si lente qu'on ne la voit pas qui se meut), le poète identifie le mouvement avec la lutte que mène le cœur contre la mort

*La Lenteur par la fenêtre*
*Pénètre à pas comptés.*
. . . . .
*Mais mon cœur se multiplie*
*En détestables efforts*
*Pour la tenir loin de lui* (F. M.).

Il n'est pas niable que le besoin de rapprocher commande à Supervielle ses poèmes. Je suppose qu'il devait goûter quelque apaisement à faire proches les planètes et le cœur, la vie et la mort. S'il parle si souvent de l'étoile, c'est qu'aux yeux de tous elle a une importance symbolique : des choses nommables, la plus lointaine. Pour lui seul peut-être, la plus proche, qui se réfugie, dit-il,

*Aux profondeurs de moi-même*
*Comme dans une autre nuit*
*Moins froide, moins inhumaine* (F. M.).

Cependant, si Supervielle en bien des poèmes se contente de proximité, il connaît d'autres tentations. D'abord, celle de *saisir* ce qu'il a rapproché [1]. Ensuite, la tentation que révèlent les vers ci-dessus : devenir l'asile de certains éléments privilégiés du monde, sinon l'asile du monde en son entier. Pour attirer arbres et oiseaux, Supervielle inlassablement se fait trouer par racines et becs. Pour que l'univers prenne gîte en lui, il voudrait le rétrécir. D'autres fois, au contraire, il se voit à l'intérieur de l'objet ou de la créature qu'il chante, sans qu'il perde, pour autant, sa singularité d'homme : dans le navire, l'océan (C. P.), le lièvre, la belette (O. M.). Le poète prête cette hantise à la terre :

*Savez-vous ce que c'est que d'être tout entière*
*Avec nuages, monts, collines et rivières,*
*Dans un enfant qui court ou marche à travers champs*
(O. M.).

Dans *Gravitations*, c'est un nuage qui va

*... celant entre les plis de sa robe*
*Un paysage échappé de la terre et du soleil.*

1. Étiemble, dans son *Supervielle*, très justement signale l'importance de ce verbe, titre de nombreux poèmes.

Il est un plus grave désir : Supervielle (comme Henri Thomas dans ses romans et poèmes) appelle son propre anéantissement, non pas la seule « disparition élocutoire du poète », chère à Mallarmé :

*Mêlons-nous sous le ciel qui n'a pas de sursauts,*
*Que je devienne un peu de pierraille ou de roche* (F. I.).

***

Ces attitudes si diverses : saisir le monde, le contenir, l'habiter, disparaître en lui, que dissimulent-elles ? Un obstiné besoin de fusion, la passion de l'unité. Si réduites que soient les distances de l'espace et du temps, elles subsistent toujours — et, sans doute, plus visibles — quand on se dérobe à la tentation dernière d'assurer le mélange des êtres, des choses — pour ne rien dire des états antagonistes comme la vie et la mort. La solitude naît de la pluralité qui, dans la vision humaniste de Supervielle, implique toujours la diversité, et il ne sert à rien de rapprocher tous les corps au monde (même jusqu'à les faire se toucher) : l'enveloppe du physique est elle-même une distance et, métamorphosé en étoile, le chevreau encore souffrira de courir avec la harde stellaire, de n'être pas l'Étoile. Celle-là, tout de même, ressent mille tourments puisqu'elle n'est pas l'Univers à elle seule.

A la tentation de l'Un, Supervielle ne pouvait échapper : elle se fait jour dans nombre de poèmes. Modestes, ils ne reprennent pas à leur compte le Grand Dessein de Totale Unité qui, si je juge bien de ses écrits, selon moi hantait Supervielle le poète ; mais chacun s'efforce de réduire à l'unité une partie du monde, certains éléments, certains vivants.

Dans son *Art poétique*, Supervielle explique comment il parvient à l'unité : fond cette enveloppe physique

que je disais, cette distance. On notera aussi l'allégresse de son propos : « Rêver, c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur. L'omniprésence du poète cosmique n'a peut-être pas d'autre origine. Quand je vais dans la campagne, le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental. »

Parce qu'il ne pouvait tirer durable satisfaction ni longue paix de cet univers aux distances diminuées qu'il avait créé, dans un premier mouvement, il était fatal que Supervielle vînt à Dieu. Il surgit dans l'œuvre du poète quand ce dernier tente de dépasser la proximité, en faveur de la fusion. Dieu : le créateur, l'Unique et l'Unité de toutes choses. Supervielle le traite en poète ou, plutôt, en Poète : il est celui qui a réussi — le seul. C'est l'omniprésent, l'omnipotent en qui s'abolissent les distances : l'espace et le temps. Dieu remarque qu'elles le craignent.

*Alentour un épais va-et-vient de distances*
*Me flaire, me redoute et demeure caché* (F. M.).

Étonnant distique ! Il dit le grand rêve « d'un nouveau matin du monde » que Supervielle, tout au long de ses poèmes (de sa vie ?), a caressé. Certes, à la vérité, Dieu a échoué : ces milliers de vers en témoignent, pensons-nous, avec assez de force, qui tentent de faire plus agréable la création sans les distances. Pourtant, c'est à lui que Supervielle revient : assuré de connaître la nature du mal universel, n'a-t-il pas espéré quelque temps, quelque jour, une fois, qu'il serait écouté ?

YVES BERGER

# OUBLIEUSE MÉMOIRE

*Oublieuse Mémoire:* je me demande pourquoi ces mots, dans leur simplicité quotidienne, désignent l'un des nœuds poétiques les plus serrés. La poésie est mémoire, voilà l'antique affirmation. La mémoire est la muse. Celui qui chante chante par souvenir et donne pouvoir de se souvenir. Le chant lui-même est mé*moire*, l'espace où s'exerce la justice du souvenir, cette *Moira*, cette part d'obscurité selon laquelle se disposent droit et égard.

Les anciens les plus anciens protestaient déjà contre le pouvoir exorbitant des chanteurs qui, s'instituant maîtres du mémorable, avaient droit de mort sur les morts et pouvaient aussi récompenser d'un faux renom ceux qui doivent disparaître sans rappel. Ainsi Homère fut-il souvent blâmé pour la gloire donnée à Ulysse, homme de ruse et non d'exploit.

Cependant, cette protestation qui vise la caste des chanteurs, au service des sanctuaires et de leurs rivalités, au service donc des dieux, n'est pas une protestation contre la fantaisie arbitraire des poètes coupables d'exalter ou d'abaisser à leur gré les grands événements silencieux. D'abord, personne ne songe que pourraient être créés de toutes pièces les œuvres et les chants. Toujours ils sont donnés à l'avance, dans le présent immobile de la mémoire. Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qui importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite,

de dire chaque fois encore une première fois. Entendre, au sens auguste, c'est toujours déjà avoir entendu : prendre rang dans l'assemblée des écoutants antérieurs, leur permettre d'être présents à nouveau dans l'entente persévérante.

Le chant est mémoire. La poésie remémore ce dont les hommes, les peuples et les dieux n'ont pas encore de souvenir propre, mais sous la garde de quoi ils demeurent et qui est aussi confié à leur garde. Cette grande mémoire impersonnelle qui est le souvenir sans souvenir de l'origine et dont s'approchent les poèmes de généalogie, au cours des légendes terrifiantes où naissent, dans le récit même et à partir de la force narrative, les dieux premiers, est la réserve à laquelle personne en particulier, poète ou auditeur, personne dans sa particularité, n'a accès. C'est le lointain. C'est la mémoire comme abîme, la retenue où se retiennent toutes choses en l'état latent. Dans certains des poèmes grecs où s'engendrent les dieux et où en même temps ils s'engendrent, encore divins, déjà comme noms puissants et en quelque sorte métaphysiques, l'Oubli est la divinité primordiale, l'aïeul vénérable, la première présence de ce qui donnera lieu, par une génération plus tardive, à Mnémosyne, la mère des Muses. L'essence de la mémoire est ainsi l'oubli, cet oubli où il faut boire pour mourir. Cela ne signifie pas seulement que tout commence, tout finit dans l'oubli, au sens pauvre que nous donnons à cette formule ; car l'oubli, ici, n'est pas rien. L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes.

Avec la modestie qui lui est propre — modestie qui n'est nullement une moindre dimension, — Supervielle nous dit, me dit du moins, quelque chose de semblable.

La muse, ce n'est pas la mémoire, c'est Oublieuse Mémoire. L'oubli est le soleil, la mémoire brille par reflet, réfléchissant l'oubli et tirant en cette réflexion lumière — émerveillement et clarté — de l'oubli.

*Mais avec tant d'oubli comment faire une rose...*

Je me rappelle — en ce moment où je n'ai presque avec l'œuvre de Supervielle d'autres liens que ceux de la mémoire et ceux de l'oubli — le rayonnement tendrement douloureux de ce vers central. La mémoire est d'abord confusion, elle est « confuse mémoire », « légère mémoire », cette puissance d'altération qui installe en nous, dans une proximité surprenante, l'énigme d'un changement indéfini.

*Suis-je ici, suis-je là ? Mes rives coutumières*
*Changent de part et d'autre et me laissent errant.*

Cette migration intérieure, qu'il faut vivre comme risque avant de l'éprouver comme ressource, est « l'immobilité » derrière laquelle le poète « sait ce qui se passe ». Ce qui s'oublie est un repère pour un lent cheminement, c'est la flèche désignant une direction ; ce qui s'oublie pointe à la fois vers cela qui est oublié et vers l'oubli, le plus profond effacement où se situe le lieu des métamorphoses. Passage de l'extérieur à l'intérieur, puis de l'intérieur à ce plus intérieur où se rassemblent, disait Novalis et disait Rilke, en un seul espace continu l'intimité et le dehors de toute présence.

Mais il y a une double tentation et un risque difficile à marquer. L'oubli n'est que les choses oubliées et en même temps il nous lie, par un pouvoir d'oublier qui nous dépasse et qui les dépasse de beaucoup, à ce que nous oublions. Les philosophes diraient qu'oublier, c'est détenir en son secret la force médiatrice, puisque

ce qui s'efface ainsi de nous doit nous revenir, enrichi de cette perte et accru de ce manque, idéalisé, comme l'on dit.

*Le chêne redevient arbre et les ombres, plaine,*
*Et voici donc ce lac sous nos yeux agrandis ?*

L'oubli est médiation, heureux pouvoir. Mais pour que s'accomplisse, dans sa dignité poétique, cette fonction, pour qu'elle cesse d'être fonction pour devenir événement, il faut que ce qui est moyen, intermédiaire, simple oubli instrumental et possibilité toujours disponible, s'affirme comme profondeur sans voie et sans retour, échappe à notre maîtrise, ruine notre pouvoir d'en disposer, ruine même l'oubli comme profondeur et toute cette commode pratique de la mémoire. Ce qui était médiation est alors éprouvé comme séparation ; ce qui était lien ne lie ni ne délie ; ce qui allait du présent à la présence rappelée, devenir productif qui nous rendait toute chose en l'image, est le mouvement stérile, le va-et-vient incessant par quoi, descendus dans l'oubli, nous n'oublions même pas, nous oublions sans possibilité d'oublier, suspendus entre tout souvenir et toute absence de souvenir. Épreuve qui est l'épreuve poétique elle-même et où nous retrouvons, comme toujours, le moment où le renversement dialectique se fige en une immobilité errante : destin auquel Supervielle a répondu, par une œuvre de simplicité et de merveille, en écrivant ce qu'il tenait pour son récit le plus pur, *L'Enfant de la haute Mer*. Là, et d'une manière presque inespérée, nous nous approchons de cette vie même de l'oubli ; là, quelque chose est oublié et cependant d'autant plus présent qu'oublié ; présence d'oubli et en l'oubli ; pouvoir d'oublier sans fin en l'événement qui s'oublie ; mais oubli sans possibilité d'oublier ; oubliant-oublié sans oubli. Quelle reconnaissance nous

devons à celui qui nous a rendu familière, avec tant de mesure, une telle expérience, qui a réussi à nous la donner en une seule image.

Mais nous voyons mieux maintenant entre quels risques nous fait osciller la muse, Oublieuse Mémoire. Ou bien il ne s'agit que d'une mémoire *capable* d'oubli, et nous ne descendons pas jusqu'à ce rivage où viennent à nous les êtres dans leurs métamorphoses et nous-mêmes en notre corps inconnu, peuplé de lointain, changé en son propre espace. Ou bien l'oubli nous fait tout oublier, mais comment rejoindre les choses ? comment revenir à la présence ?

*Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,*
*Avec tant de départs comment faire un retour,*
*Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose*
*Et tant d'obscurité simule mal le jour.*

Il y a, dans la mémoire, un rapport que l'on ne peut plus dire dialectique, puisqu'il appartient à cette ambiguïté de l'oubli qui est à la fois le lieu médiateur et l'espace sans médiation, différence indifférente entre la profondeur et la surface, comme si oublier, c'était toujours oublier profondément, mais comme si cette profondeur de l'oubli n'était profonde que dans l'oubli même de toute profondeur. De là la question que Supervielle nous conduit à entendre :

*O dame de la profondeur,*
*Que faites-vous à la surface,*
*Attentive à ce qui se passe,*
*Regardant la montre à mon heure ?...*

*Pour quelle obscure délivrance*
*Me demandez-vous alliance ?*

*O vous toujours prête à finir,*
*Vous voudriez me retenir*
*Sur ce bord même de l'abîme*
*Dont vous êtes l'étrange cime.*

La mémoire, ce sommet de l'abîme.

Même rapport secret, difficile à fixer, entre le lointain et le proche, ainsi que nous l'a révélé, il y a vingt-cinq ans, le dialogue de l'oiseau, dialogue presque terrible dans sa douceur :

— *Oiseau, que cherchez-vous, voletant sur mes livres,*
*Tout vous est étranger dans mon étroite chambre.*

— *J'ignore votre chambre et je suis loin de vous,*
*Je n'ai jamais quitté mes bois, je suis sur l'arbre*
*Où j'ai caché mon nid, comprenez autrement*
*Tout ce qui vous arrive, oubliez un oiseau.*

Et cette fin où nous est exprimée, par les mots les plus simples, l'approche mortelle en son éloignement :

— *Mais quelle horreur cachait votre douceur obscure ?*
*Ah ! vous m'avez tué je tombe de mon arbre.*

— *J'ai besoin d'être seul, même un regard d'oiseau...*

— *Mais puisque j'étais loin au fond de mes grands bois !*

*A vous la force,* dit-il à l'arbre, *à moi l'accent.* L'accent de cette voix est un accent de mémoire, toujours retenu et parfois étouffé, cependant calme, limpide, réponse simple à ce qui fut vécu sous la pression de l'étrangeté. Si la vérité du conte lui est à tous moments donnée si naturellement, c'est à cause de ce rapport unique avec la profonde mémoire immémoriale, celle qui prend ori-

gine dans les temps « fabuleux », en deçà de l'histoire, à cette époque où l'homme semble se rappeler ce qu'il n'a jamais su. De même, en Supervielle, le poète parle comme s'il se souvenait, mais il se souvient comme par oubli — alors s'éveille le souvenir impersonnel, le souvenir sans personne, où il n'a pas seulement mémoire des choses, où il est toutes choses en leur mémoire.

MAURICE BLANCHOT

## TEXTES INÉDITS

### VOUS ÊTES LA...

*Vous êtes là mes mains et je vous reconnais*
*Au sortir de ce songe où je vous oubliais*
*Mes fidèles captives*
*Entre mes graves rives*
*Et le soleil se lève au ras de la journée,*
*Jusqu'à l'aube les murs aux sévères épaules*
*Ont chargé, déchargé des tombereaux de nuit*
*Jusqu'à ce que mes draps émergeront de l'ombre*
*Sans lanterne ni bruits.*
*Ah ! j'ai peur de penser que mon humaine tête*
*S'éveillait elle aussi sur le gouffre oreiller*
*Et que tout ce vertige et l'horreur de renaître*
*Parmi les cris épars qui me prennent pour cible...*

Que j'ai honte en le nommant
D'être encore vivant
Il me nomme, tu te nommes
Homme et femme nous voilà
On se complète en faisant des sommes
Sans trop savoir où l'on va
Tout prêts à souffrir la vie
Et A rester ~~longtemps~~ réveillés
Avec cette chose qui crie
~~Et qui s'éveille le~~
Ce qui longtemps verrouillé
Qui soudain s'est déverrouillé
J'ai honte d'une tendresse
Qui vient d'un autre que moi
Et voilà que j'aperçois
Les tresses de ma détresse
D'être moi sans être moi.
Coeur et tendeur devenus
Une jeune fille s'étendre
Où l'une engendra l'autre
Et mes enfants m'ont refaite
Vous aussi vous m'engendrez
Tout étranges que vous m'aimez

## ENCORE VIVANT...

*Que j'ai honte en ce moment*
*D'être encore vivant*
*Je me nomme, tu te nommes*
*On se compte on fait sa somme*
*Sans trop savoir où l'on va*
*Tout prêts à souffrir la vie*
*Et à rester réveillé*
*Avec cette chose qui crie*
*Ce cri longtemps verrouillé*
*Qui soudain se déverrouille*
*J'ai honte d'une tendresse*
*Qui vient d'un autre que moi*
*Et voilà que j'aperçois*
*Les tresses de ma détresse*
*D'être moi sans être moi*
*Cœur et pudeur devenues*
*Une grande fille éperdue*
*Oui lequel engendre l'autre*
*Et mes enfants m'ont refait*
*Vous aussi vous m'engendrez*
*Tant bien que mal vous m'aidez*
*A devenir tout un autre*
*Un seul sexe poésie*
*Dans son audace saisie*
*Le temps passe et nous dépasse*
*Passe sans nous saluer*
*Il se fait une figure*
*De jours, de nuits qu'on endure*
*Il repart sous les huées*
*Et nous laisse exténué*
*Dans notre petit espace*
*Où il a chasse gardée*
*Dans cette grande assemblée*
*De jours et de nuits tout comme*
*Qui font la vie autonome.*

# NOTES

Mes rapports avec Dieu ne sont pas toujours excellents et ce n'est pas toujours de ma faute. Il est terriblement susceptible, un rien le froisse. Moi aussi. Mais au sein même de la colère, je reste toujours très poli. Lui aussi.

Décidément, je commence à croire que ma familiarité avec le divin est le commencement de la sagesse humaine. Cela n'empêche pas le mutuel respect et le chapeau à la main (du moins de mon côté) et, de sa part, d'amicales tapes sur l'épaule. C'est ainsi qu'il me réconforte. Entre nous il y a des élans et de longs silences de bonne volonté qui durent parfois des mois. Tant de compréhension de part et d'autre, mais c'est la preuve qu'entre nous il ne saurait être question de blasphème.

A-t-on besoin des églises pour prier ? On peut s'agenouiller devant un arbre, un serpent mort ou vivant, un champ de violettes, une rose toute seule sur son rosier. Ouvrirait-on les cathédrales aux sans-logis que je n'y verrais pas d'inconvénient. Mais il y a les Commissions des Beaux-Arts et il faudrait aussi consulter, directement ou par intermédiaires, le Créateur par excellence.

Mon idée de Dieu s'est confondue avec l'idée de puissance, j'aime mieux dire Dieu que la nature. C'est

plus court, plus concis. La majuscule est indispensable, chaque homme ayant son Dieu unique qui lui sert personnellement même s'il n'y croit pas trop. C'est un concentré de poésie. C'est un raccourci qui nous permet d'atteindre commodément l'absolu.

Dieu est un dénominateur commun pour beaucoup d'hommes comme le mot âme, mais celui-ci sonne trop vague. Le mot Dieu est plus viril mais il est bon que *prière* soit féminin. C'est peut-être ce qui reste de la femme en nous qui doit prier Dieu, alors que l'homme garde le silence devant lui.

Si Dieu ne procède vis-à-vis de nous que par discrètes allusions, s'il use si libéralement de l'incognito, c'est sans doute pour ne pas nous effrayer. Visiblement disséminé autour de nous, il ne se fait même pas escorter par un discret tonnerre.

Peut-être ne peut-il faire son travail personnel qu'à l'abri de notre conscience perturbatrice. Il connaît sa toute-puissance, ne l'obligeons pas à nous la montrer.

Qu'il vienne ou non de Dieu, chaque homme, même stupide, est un chef-d'œuvre parfaitement typé. Oui, un chef-d'œuvre puisqu'il est unique et ne peut pas être autrement.

Ne reprochons pas aux hommes de changer d'avis. C'est souvent leur seule défense contre les ravages de l'idée fixe. Ils changent d'avis pour ne pas être perforés intérieurement par leurs obsessions qui se frottent toujours au même point devenu coriace et meurtrier.

*Témoins à charge*... rien qu'à charge. Alors la vérité n'est-elle pas nuancée. *Témoins à décharge ?* Ne déchargeons pas nos péchés sur les épaules d'autrui. Mais je voudrais bien savoir ce que c'est qu'un péché.

Je suis d'une porosité extraordinaire et qui me fait peur. Moi qui n'aime pas la guerre et ne fréquente pas les milieux militaires, je me sentais généralissime et amiralissime un jour, dans les salons de l'Amérique Latine, quand je parlais librement avec de Lattre de Tassigny et l'amiral Auboineau (je crois, je ne m'y connais pas beaucoup en galons et en orthographe d'officiers supérieurs). Je n'ai pas non plus la mémoire des noms ni des visages, mais de Lattre, je suis sûr que c'était lui, c'est une figure inoubliable et ce n'est pas seulement parce qu'il est mort mais peut-être me regarde-t-il écrire ces lignes. Un écrivain est toujours, qu'il le veuille ou non, un inspiré à moins qu'il ne soit qu'un plumitif. Un inspiré, oui, il faut bien que quelqu'un l'inspire.

Le sourire est la meilleure arme défensive. Un homme qui sourit *ne peut pas* être assassiné. Essayez. Le malheur c'est que lorsqu'on sourit tout le temps on a l'air d'un gâteux.

Dans cette assemblée de ratés on se privait de bien de choses pour avoir du génie. L'un ne mangeait que des épinards sans sucre, l'autre des nouilles sans beurre.

Les héros et les grands hommes sont bornés par leurs passions, s'ils n'en avaient pas ils ne pourraient pas être héroïques.

Fréquenter ses profondeurs est une habitude à prendre comme une autre. Quand on a commencé à se creuser il n'y a plus de raison pour s'arrêter. On est presque toujours profond malgré soi. Un vrai créateur travaille tout le temps même quand il rêve plus ou moins obscurément. C'est le travail prénatal.

Délirer, c'est rêver avec des mots alors qu'on rêve généralement avec des images. Il m'arrive d'être sous une pluie bienfaisante d'idées et d'images à la fois.

Ce n'est vraiment que durant l'insomnie qu'on lit dans le manuscrit intérieur. Le jour, il reste indéchiffrable, mais voilà que tout se clarifie au milieu de la nuit. Et on allume pour écrire ce qui est déjà en nous tracé et lumineux. Il n'y a qu'à s'écouter parler ou à se recopier, si on préfère.

Quand vous écrivez vous devez vous défendre contre d'innombrables ennemis tapis dans la page blanche et qui se mettent eux aussi à neiger pour vous faire peur.

L'image sort de notre état de veille pour entrer dans notre rêve de dormeur. Elle aurait pu se révéler tout aussi bien dans le rêve éveillé. Elle affleure dans notre conscience pour nous servir de point d'appui et nous empêcher de sombrer dans nos fondrières. Elle nous aide à comprendre ce qui se passe au plus obscur de nous-mêmes et nous permet de rester debout, malgré notre trouble fondamental. J'ai souvent l'impression que mon émerveillement devant le monde me vient de passagères et imprévisibles éclipses de la mémoire qui remontent aux premières peurs de l'adolescence. Celles-ci reparaissent si puissantes tout d'un coup qu'elles donnent l'impression de balayer brutalement tout ce qui s'est passé depuis ce premier âge jusqu'à nos jours.

L'heure du courrier aura eu dans ma vie une importance dont j'ai presque honte, et c'est par le facteur que je prends souvent une nette perception de mon existence. Je reçois des lettres avec mon nom sur l'enveloppe, donc je suis. Donc je rassemble tous mes moi éparpillés dans le cosmos pour en faire un poème. Le double coup de sonnette du concierge m'apportant mes lettres boulevard Lannes, le pas du facteur à la campagne, la vue d'un paquebot de France amarré au port de Montevideo et encore tout chaud du voyage, débarquant ses sacs de correspondance, tout cela m'a donné à tout âge d'extraordinaires émotions. Il n'est pas que la renommée qui vous arrive par la poste, le destin se sert d'écritures bien connues ou toutes nouvelles pour vous avertir qu'il est là menaçant au-dessus de nos têtes ou qu'il a appuyé sa main sur cette page, et tant pis pour vous si vous n'en tirez aucune conclusion.

Dieu est muet. Il pense avec les événements qui se produisent. Il s'en sert comme un poète de ses images. Dieu ne se répète jamais, un arbre, un homme sont bien différents des autres arbres et des hommes qui les ont précédés. Une forêt est aussi neuve qu'un chêne tout seul.

Les images sont les fondés de pouvoir des poètes, créent un monde à l'intérieur de l'autre. Elles le veillent tout vif dans sa métamorphose en l'image née de lui-même. Elles témoignent tout le long de la journée en la croyance de l'homme au miracle. Comment pourraient-ils sans elles « lever les bras au ciel », « être aux anges » « avoir le cœur sur la main » ou « un bœuf sur la langue » ? Et le moindre artisan, s'il aime son métier, ne travaille-t-il pas jusqu'à ce que son ouvrage lui échappe des mains pour *voler de ses propres ailes* ?

La plus belle image du monde c'est celle d'un enfant qui vient de naître et toute image vraiment neuve est inséparable d'une nativité.

J'avance à tâtons dans l'idée que je me fais de Dieu comme un poète dans son poème. Chaque mot a son mystère, son halo, des malentendus, même les mots concrets et d'usage courant comme table, chaise, armoire, et chacun voit en ces mots la table, la chaise, l'armoire qui lui sont le plus familières. Le mot Dieu est le carrefour de tous les malentendus. Il s'ouvre à tout le mystère du monde. Pourquoi faut-il, hélas ! qu'il se referme sur lui ? Peut-être parce que nous lui demandons tous les contraires et qu'il doit être dans un même temps assez vaste et assez minutieux pour contenir la pensée de chacun de nous dans sa totalité et dans les

détails si souvent contradictoires. Il est relativement facile à Dieu de s'insinuer en nous quand les sens, toujours diaboliques, se sont tus. On n'a alors aucun mérite à être sage. Mais je ne voudrais pas être un ingrat pour la folie ou, si l'on préfère, le délire poétique. Il a donné des mots à une anxiété qui sans eux eût été bien plus terrible à endurer. Si je ne parviens peut-être pas à croire vraiment en Dieu, c'est peut-être que je l'ai trop rêvé. Je l'ai trop fait voyager dans tous les coins et les recoins de mon esprit. Je n'ai pas pu parvenir à me faire à un Dieu assez concentré pour être absolument convaincant. J'ai un Dieu distrait. Et j'ai beau me dire qu'un homme qui a le sens du cosmos est forcément condamné à ce genre de Dieu, cela ne parvient pas à me consoler de mon éparpillement divin et humain : ils sont inséparables l'un de l'autre.

Tout compte fait, je ne regrette pas de n'avoir pas eu d'éducation religieuse. Cela me permet de prendre avec Dieu des libertés, ou si l'on préfère des licences poétiques qui n'ont rien d'un blasphème chez un homme qui cherche sa pensée et la bonne distance entre Dieu et lui.

La plupart du temps je vois Dieu et le diable comme l'envers et le revers d'une même médaille gravée dans la nuit des temps par l'éternelle anxiété de l'homme. L'oubli colle à la mémoire, comme le diable à Dieu. Et je vois assez le diable comme une maladie infectieuse de Dieu dont il a du mal à se défendre.

Un être très malheureux ne demande qu'à laisser pousser Dieu en lui pour qu'il l'aide à porter son propre fardeau.

Bien qu'il ne l'avoue pas toujours, un poète se sent sous le rapport de l'invention en parfaite camaraderie

avec Dieu sans qu'il y ait là blasphème ni mégalomanie. Certes, Dieu est notre ancien à tous et de beaucoup. Mais le poète, malgré sa faiblesse et son humilité, ne peut pas ignorer des moments vraiment *divins* où il sent qu'il est dans la direction de Dieu, sinon à ses côtés. Ou bien il a l'impression que, s'il ne parvient pas à mieux connaître Dieu, c'est qu'il ne peut suffisamment le séparer de lui-même pour le voir à la bonne distance.

Parfois il me semble que Dieu est uniquement fait de la misère des hommes. Et ce serait elle qui lui donne son génie et sa puissance sur nous. Il a créé le monde et le pauvre monde le recrée à son tour, continuellement et à sa ressemblance innombrable.

Dieu est un poète complet, par cela seul qu'il est immortel et traverse naturellement les siècles sans s'en apercevoir. Il n'existe et ne respire que dans l'ombre et il faut aller le réveiller dans son coin quand on a besoin de lui. Nous sommes tout le temps à le sonner comme un vieux domestique très dur d'oreille. Et tout d'un coup, quand on s'y attend le moins, il se présente avec son plateau d'argent et il se met à faire la quête de nos joies et de nos misères. Et chacun le réclame et le veut comme il l'entend.

N'ayant pas eu d'instruction religieuse, je donne au mot Dieu un sens fort élastique et obéissant trop souvent sans se l'avouer aux ordres secrets de la météorologie, passant trop facilement de la dépression atmosphérique à la confiance en un éternel azur mallarméen.

Souvent il me semble que nous ne connaissons pas plus Dieu qu'il ne nous connaît nous-mêmes. Il se cherche en nous et nous en lui.

SOL Y SOMBRA

J'aime à vivre obscur et même obscur sur obscur, et pourtant je ne suis pas fâché d'être dans la lumière d'un homme connu.

Non que j'attache beaucoup d'importance à ce qu'on appelle d'un nom démodé : « ma gloire, ta gloire », etc., mais j'ai toujours eu autant de plaisir à être inconnu que connu. Ce que je souhaite, en vérité, c'est le *Sol y Sombra* des courses de taureaux. Les plaisirs de l'obscurité valent bien ceux de la pleine lumière et je ne puis supporter le soleil qu'avec des lunettes noires.

Dieu et le miracle sont parfois comme la pensée dans le délire. Ils passent si vite qu'ils ne laissent pas de traces. Et on dirait qu'il n'y a pas eu miracle parce que sitôt paru sitôt disparu.

Je cherche d'autant plus ma pensée qu'il m'en coûte beaucoup d'abandonner une croyance même très ancienne parce que je suis secrètement épris de tout ce qui me touche et ne sépare jamais complètement ce qui m'a touché.

Il m'est arrivé de m'appeler Modeste dans l'intimité d'un poème. Mais on se fatigue vite de sa propre modestie. Jamais de celle des autres.

J'arrive à un âge où j'ai parfaitement le droit de me considérer comme posthume d'autant plus que, si je n'ai pas leur effacement, je possède à coup sûr toute la bonne volonté et la ténacité des défunts.

Il m'est souvent arrivé de penser que je fonderais volontiers la Non-Académie-Française pour avoir le plaisir d'en faire partie dans mon complet de tous les jours et dans l'honneur de n'avoir pas eu à solliciter cet honneur.

Cette femme et bien d'autres pensent qu'en vous faisant leur plus généreux sourire elles arrangent en un clin de leurs beaux yeux les affaires les plus enchevêtrées que les pauvres hommes mettent des siècles à élucider. Même les plus honnêtes d'entre elles — et les saintes — gardent au chaud ce sourire serpentin toujours prêt à servir. Et il leur arrive aussi de vous regarder drôlement pour rien, pour le plaisir de remporter une intime victoire de deux ou trois secondes — ou pour croire qu'elles la remportent.

Dieu reste le plus grand des artistes méconnus sans que rien ou presque ait vieilli dans son œuvre. Peut-être, pourtant, certains couchers de soleil nous semblent-ils un peu périmés et d'effet un peu trop facile, et trouvons-nous quelques fleurs par trop naïves, mais

c'est sans doute la faute de notre époque trop éprise d'originalité et même de singularité. Alors qu'on ne peut constater que l'échec de la divinité en matière morale et son impuissance à faire régner la paix dans le monde, nous n'avons pas fini d'admirer l'auteur apocryphe des fleuves, des océans, des montagnes, et ses réserves inépuisables de lumière et de beauté dans les insondables greniers célestes.

## DE LA MÉMOIRE PAR ÉCLIPSES

Ma mémoire ne ressemble pas, je pense, à celle des autres hommes. Tantôt je me souviens de 1, 2, 3, 4, 5, et tantôt de 1 et 4 ou de 5 et 1 ou de 3 tout seul, etc. C'est sans doute pourquoi je l'ai appelée oublieuse alors qu'elle est excellente et presque merveilleuse pour tout ce qui me touche, ce qui m'intéresse, ce qui importe à ma vie.

Mon cœur n'est pas non plus comme celui de tout le monde. Il est un peu, et peut-être un peu plus, comme ma mémoire.

C'est une erreur de croire que le cerveau avec ses méninges est le *seul* organe penseur chez l'homme. Et qui vous dit que les reins, l'estomac, les intestins tout recroquevillés sur eux-mêmes ne pensent aussi ? Le bonheur, un tout petit peu de bonheur, voilà ce qui importe, voilà qui fait que bien on se porte.

## DE CUERPO PRESENTE

Ferdinand le Vulnérable était là, rigide, dans la position horizontale, décidé à ne pas transiger. Toute sa famille autour de lui se demandait s'ils n'avaient rien à se reprocher, s'ils n'étaient pour rien dans cette fin prématurée. Une fin est toujours prématurée même et surtout pour un vieillard. On ne croyait pas à sa mort.

Les absents ont toujours tort, mais un mort, lui, quand il est « decuerpo presente », a toujours raison. Il a beau jeu. A lui les atouts de la surprise, de la pitié, du mystère. Un mort est toujours surprenant. Comment ne pas admettre qu'il a pour lui tous les prestiges du cadavre et ne peut absolument rien ajouter ni retrancher à ce qu'il a dit, à ce qu'il a fait ? La mort lui confère une extraordinaire autorité. Par son attitude définitive, il a l'air de dire : « Je m'en tiens absolument à *ce que vous savez* » (et personne ne sait de quoi il s'agit). « Je reste *mordicus* sur mes positions. J'abonde dans mon propre sens, et cela pour toujours. C'est à vous, mes frères, qui pouvez changer d'avis, de vous montrer conciliants, de témoigner que vous avez du cœur. Mon cœur, à moi, s'est arrêté. Il ne pouvait pas mieux faire. Ne comptez plus sur ma bonne volonté. Je suis mort, je ne pouvais mieux faire, ce fut ma suprême tentative de conciliation ou tout au moins d'impartialité, la dernière perche que je vous aie tendue. Je suis mort pour clore le débat. J'en avais assez de discuter. Je ne

sais pas parler en public. Étant très nerveux, j'avale de l'air. Toute ma dialectique sera désormais muette. A vous de l'interpréter. Un mort, même enterré, est terriblement présent. Par l'intensité même de ma fausse présence, par mon mutisme redoublé, je serai infiniment plus présent que si je n'étais pas mort. Avis aux amateurs. »

Faisant fond sur son extrême dénuement, le mort réclame son dû sans qu'on sache au juste ce qu'on lui doit. Il refuse de faire connaître le détail de ses revendications. Il exige qu'on lui signe un chèque en blanc. Ne feignez pas de ne rien lui devoir, ne tardez pas trop à lui rendre justice, ou bien il se mettra à sentir mauvais devant tout le monde pour appuyer ses revendications.

Mais déjà des Messieurs qui de loin le voient venir avec ses arguments à la graisse de chevaux de bois, ces Messieurs, au nom des vivants, se disposent à le mettre en bière. Ils se sont coiffés, au préalable, d'un haut-de-forme imperméable à la mort comme à la pluie. Et, d'un seul coup, voilà qu'on refuse au cadavre tous les droits, on lui fait subir toutes les vexations, on l'accommode avec des égards cruels dans un cercueil à sa véritable mesure et qui ne tient aucun compte des prolongements très respectables de son âme, de ses ongles et de son mutisme. On met le tout au fond d'un trou, on le couvre de terre pour qu'il comprenne une fois pour toutes qu'il n'a plus rien à dire, même sous cape.

A ceux qui restent de constater :

« J'ai perdu mon père,
mon époux,
mon frère,
mon oncle à la mode de Bretagne (biffer la mention inutile).

C'était un homme admirable. »

## APHORISMES

Comme on s'approfondit avec l'âge, serait-ce qu'on creuse sa propre tombe.

Des compartiments ou plutôt des wagons entiers de lui-même ignoraient absolument ce qui se passait dans les wagons voisins de sa propre cervelle.

Le même mot peut être idiot ou grossier ou génial. Pensez au mot de Cambronne, ce mot-là a rendu à l'humanité d'immenses services, sans lui tout le monde serait fou. Qui fera l'éloge des jurons ? Eh bien, moi, si vous le voulez bien.

La douleur choisit son point d'attaque et s'y contente.
« Alors tu es comme le Christ, lui dit Palmyre.
— Peut-être bien.
— Écris des vers, sois immortel, cela te fera passer le temps.
— Je veux bien faire mon possible. »

« C'est de ta faute, lui disait Palmyre, tu ne cesses de te tomber dessus. Alors on finit par te croire.

— C'est pour mettre à l'aise mes enfants. »

Le temps n'est plus où les vieux intimidaient les jeunes. De nos jours, gare aux plus de soixante ans s'ils ne sont pas pris de panique quand un jeune vient les voir. Un jeune qui leur dit :

« Je vous admire infiniment.

— Mais quel livre en particulier ?

— Je les admire tous. »

Et le Vulnérable ne put s'empêcher de lui dire :

« Ça vous dispense de me lire. »

Chaque poète a son Himalaya. J'ai escaladé le mien il y a quelques jours et je suis sur l'autre versant où tout m'est d'une indifférence *terrible*. Maintenant je n'ai plus qu'à me laisser aller pour la descente tout en m'accrochant aux rochers pour ne pas me casser la figure externe ou interne.

J'ai douté de moi jusqu'à la stupidité. Ce manque de confiance m'aura servi autant qu'il m'aura desservi. Voir les saints qui sont aussi des écrivains quand ils veulent s'en donner la peine. Et si audacieux ! Saint Bernard parle de la naissance, de la vie et de la mort avec une désinvolture que je n'ai jamais vue chez un païen. Je m'aperçois que mes écrits sont des prières déguisées. La confession n'en est-elle pas toujours une ? Tous mes écrits sont plus ou moins une confession dans

l'espoir d'une délivrance. Je me débarrasse donc, je continuerai à me rendre plus léger pour poursuivre mon alpinisme intérieur.

Quand il fait beau, je pense qu'il fera beau toute la vie. S'il pleut, que ce sera jusqu'à mon lit de mort. Mais j'ai eu tant de lits de mort depuis que je me connais que nous formons à nous tous un grand cimetière personnel, fort ombrageux, ma foi. La preuve, c'est que je ne puis me coucher sans rougir de la stupeur d'être encore de ce monde.

Tous les mots ont leur noblesse, même les plus usagés. Plus on est écrivain et moins on songe aux mots, ceux-ci vous entraînent toujours là où il faut. Il ne faut pas refuser même *car* ou *parce que*. Un mot comme un homme en vaut un autre.

Toutes les bêtes ont leur génie, même les poules et les hippopotames, et, bien sûr, les crocodiles et leurs petits frères, les lézards.

Pour certains écrivains particulièrement intelligents, tout va de soi, alors ils écrivent fort peu ou même pas du tout. Le goût de l'ellipse donne celui du raccourci et de concentration en concentration on finit par ne rien écrire du tout.

D'autres éprouvent le besoin de tout expliquer, même le beau temps et la pluie.

Je n'ai aucun mérite à être honnête, moi qui ai des remords même pour des actes qui n'ont rien de répréhensible. Je me fais des montagnes de mes péchés mignons. Et longtemps cela m'empêche d'aller dans mes profondeurs. Avec les bons sentiments on peut faire aussi de l'excellente littérature (voyez Chateaubriand). Mais c'est plus difficile. La part du diable est plus secrète, plus subtile.

Le Vulnérable, dans son innocence, était stupéfait de voir que les femmes jouissaient comme les hommes. Il lui semblait que ce devait être fort différent, en tout cas pas aussi fort.

« C'est la même chose, lui disait Palmyre.

— Tiens, tiens, disait-il. Je n'aurais jamais cru. Mais comment dis-tu que c'est la même chose ? Tu n'es pas dans ma peau.

— Je n'ai qu'à te regarder.

— Tiens, tiens », répétait le Vulnérable.

En vérité, il pensait que personne ne ressentait ce qu'il éprouvait lui-même. Et pourtant tout lui prouvait le contraire. Évidemment, lui était à l'intérieur de ce qu'il ressentait. C'était la différence avec les autres. Et quand il souffrait il se sentait terriblement isolé. On est à la fois unique au monde et universel. C'est la merveille de vivre. Oui, isolé jusqu'à crier d'isolement. C'est peut-être cela la douleur.

Le sourire, c'est la présence de l'âme, c'est elle qui se détend devant vous.

Les médecins, dis-je, veulent toujours avoir raison contre le pauvre malade, cette brebis galeuse qui n'a que deux draps pour se défendre et se cacher.

J'arrive à un âge où les organes se rappellent un peu trop à notre bon souvenir. Un jour ce sont les yeux, un autre la peau, un autre les nerfs, c'est-à-dire tout le corps. J'enfonce des portes ouvertes, dira-t-on. Mais soyons-en fier. C'est très difficile. Quoi de plus délicat que d'enfoncer le vide ?

JULES SUPERVIELLE

# REVUE DES JOURNAUX

## *LES REVUES, LES JOURNAUX*

*Les études qui ont paru sur l'œuvre de Jules Supervielle, et sur l'homme, à l'occasion de sa mort s'accordent sur l'essentiel. Elles ne sont pas monotones pour autant. Admirable, amical, Supervielle l'était pour bien des raisons diverses.*

### IL SAIT UNIR LE FAMILIER AU LÉGENDAIRE

*Marcel Jouhandeau écrit dans* LIVRES DE FRANCE *:*

Le génie de Supervielle, c'est de permettre que coexistent en lui, sans heurt de notre part ni la moindre gêne de la sienne, l'homme le plus familier qui soit et un personnage légendaire. De là je ne sais quoi de troublant qui distingue sa présence de celle de tout le monde, comme si sans cesse son attention nous échappait et nous rattrapait. Sa grande taille, qui donne à son regard l'occasion de nous survoler, l'isole. On ne sait jamais tout à fait ce qu'il observe de particulier, quand il fixe les yeux sur quelque chose ou sur quelqu'un. Serait-il aveugle, Tirésias ? Non. Il voit, et non seulement il voit ce que nous voyons, mais bien au-delà. Ce qu'il surveille à travers les gens et les choses, et guette et finit par contempler, n'est pas certes à la disposition, à la portée de tout le monde ; on ne le tient jamais tout entier ; une part de lui, la plus noble, occupée ailleurs, nous fausse compagnie, sans s'excuser, ce qui fait peser sur sa présence un air d'absence. Toute la poésie qui est la sienne propre tient à ce pouvoir absolu de distraction qui le dérobe seul à nos préoccupations terre à terre, auxquelles il semble nous abandonner.

***

## IL NOUS DÉLIVRE DU MAL

*Pascal Fieschi dans* ARTS :

Chez Supervielle, la distance de l'être à l'être, de l'un à l'autre, de moi à moi, devient douce, naturelle, facile et comme allant de soi. Elle ne prend plus la forme de la culpabilité et de la malédiction ou de la trahison, comme chez Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud, ni la forme terrible du guignon, comme chez Mallarmé, ni la forme du sommeil et de l'altérité angélique, comme chez Cocteau, ni la forme de la décomposition cosmique, comme chez Paul Valéry.

Nous ne citons que quelques-uns des grands poètes qui entourent Supervielle, mais, chez tous les autres que lui, on trouverait une mythologie, très puissante et très riche, sans doute, mais qui transpose, mais déplace le fait même de l'incompréhension et de la distance que Supervielle rétablit pour nous dans toute sa pureté empirique.

Aussi bien le premier miracle de son œuvre est-il une purgation totale du ressentiment à tous ses degrés ; ressentiment contre l'autre, contre soi-même, contre la société, contre Dieu, contre l'existence. Toutes les racines du mal nous sont ôtées l'une après l'autre, dans cette analgésie parfaite que peut, seule, donner une haute tension poétique.

De qui, ou de quoi l'amour malheureux, par exemple, pourrait-il se plaindre, puisque

*... la porte soudain s'entrouve toute seule*
*et ne laisse échapper qu'un désespoir sans fin*
*et cette voix se tait qui m'appelait sans cesse.*

Le silence succède au cri désespéré comme la nuit succède au jour, par une succession naturelle qui nous ôte tout droit de nous plaindre. C'est un peu de la même façon que la physique a construit ses enchaînements de phénomènes sur les ruines de l'iconographie dramatique où s'exprimait la pensée des Anciens.

***

## IL NOUS REND LE COSMOS INTIME

*Gabriel Marcel écrit dans* J'AI LU :

Je ne voudrais pas manquer l'occasion qui m'est offerte pour saluer en Jules Supervielle le plus grand poète français vivant. La marque propre de son génie ne serait-elle pas l'art avec

lequel il est parvenu à intimiser le cosmos, disons plus explicitement à tisser entre le monde et lui un réseau d'analogie, de correspondance secrète ; mais que nous sommes loin ici de Baudelaire ! Le sens du tragique et du péché, qui est à l'œuvre dans *Les Fleurs du Mal*, fait place à une disposition toute différente. L'œuvre poétique de Supervielle recrée autour d'elle ce climat de l'enfance éternelle auquel Baudelaire a peut-être aspiré, mais qu'il ne lui a certainement pas été donné d'instaurer en lui-même et dans son œuvre. Partout, ici, nous entendons le frémissement d'une poésie à la fois limpide et chuchotée.

***

## SUPERVIELLE LE RÉCONCILIATEUR

*C'est Luc Estang qui écrit dans* LE FIGARO LITTÉRAIRE *:*

Parmi les grands poètes contemporains, il n'en est pas de plus amical que Jules Supervielle. Aucun n'émeut aussi sûrement, aussi directement et avec des moyens aussi simples. Il parle « cœur à cœur ».

Cela veut dire que chez lui la sensibilité, d'abord, est créatrice. Elle commande les mots, les images et même le « sujet » du poème. Quelle singularité !

« Alors que la poésie s'était bien déshumanisée, je me suis proposé, dans la continuité et la lumière chères aux classiques, de faire sentir les tourments, les espoirs et les angoisses d'un poète et d'un homme d'aujourd'hui. »

Extraite d'une confidence intitulée : « En songeant à un art poétique », dans le recueil *Naissances* (1951), cette citation définit exactement la démarche propre à Jules Supervielle. Démarche qui devrait rejoindre l'attente de tout un public dont on se plaint qu'il boude la poésie.

En vérité, c'est la poésie qui tourne le dos au public depuis un demi-siècle. Elle poursuit son aventure pour elle-même, sur des chemins perdus, d'accès difficile. Il ne s'agit pas de contester la beauté, la nécessité, voire l'héroïsme d'une telle entreprise. Mais il ne faut pas s'étonner qu'elle intimide le plus grand nombre. Quoi ! Elle intimida Jules Supervielle lui-même :

« J'ai été long à venir à la poésie moderne, à être attiré par Rimbaud et Apollinaire. Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes des classiques, des romantiques. Et s'il m'est permis de faire un aveu, lequel n'est peut-être qu'un souhait, j'ai tenté par la suite d'être un de ceux qui dissipèrent cette fumée, en tâchant de ne pas éteindre la flamme, un conciliateur, un réconciliateur des poésies ancienne et moderne. »

Un réconciliateur, aussi bien, du public moderne et de la poésie qui n'est pas seulement du dimanche, mais de tous les jours : celle qui fait amitié avec l'univers, avec l'homme qui n'a pas honte de s'en croire encore le centre, avec les animaux, les plantes et les choses inanimées, le tout saisi dans une sorte de rythme unanime à quoi les battements mêmes du cœur humain participent.

***

## IL APPRIVOISE LE MAL PAR L'IRONIE

*Alain Bosquet, dans la* REVUE DE PARIS *:*

Il est des poètes qui, à première vue, ne répondent pas à l'idée qu'on se fait des créateurs de grande classe : leur langage n'est pas nouveau, leur art n'est pas sans défaillance, ils ne sont pas assez audacieux pour changer le cours de la sensibilité poétique, ni assez tenaces pour défendre les valeurs établies. Et pourtant, à les cultiver, on s'aperçoit qu'ils deviennent vite indispensables, que sans eux toute une époque ne serait pas ce qu'elle est. Qu'on fasse l'expérience avec Jules Supervielle, et qu'on reprenne, volume à volume, les mille quatre cents pages de poèmes qu'il a publiées depuis 1901, date de son introuvable *Brumes du Passé*. Sans doute l'a-t-on toujours aimé, sans doute l'a-t-on toujours trouvé aimable, mais, entre les fulgurantes manifestations du surréalisme et les assauts d'une poésie ostentatoirement ésotérique, on a fini par croire que son art allait de soi. Il suffit, en revanche, de soumettre à la même épreuve ceux des poètes contemporains qui ont paru dynamiter le verbe de leurs inventions paroxystiques, ou qui l'ont jugulé entre les nœuds inextricables d'une complexité ravie de se montrer plus douloureuse que nature, pour s'apercevoir que, à dix ans de distance, bien des machines infernales ne sont plus que de gentils pétards. A côté de tant de feux d'artifice (on aimerait dire : d'artifices sans feu), la poésie de Jules Supervielle demeure assez traditionnelle, mais l'ensemble de ses qualités peu extraordinaires lui permet de compter sur une certitude : il a écrit, entre 1925 et 1950, une trentaine de poèmes qui marquent le XXe siècle poétique, tout comme Paul Éluard a écrit, à la même époque, une trentaine de poèmes durables, qui n'ont avec ceux de Supervielle qu'un dénominateur commun : l'aptitude à rendre la trouvaille intellectuelle immédiatement perceptible à l'instinct.

Là s'arrête la similitude ; si Éluard a su émouvoir ses contemporains par une sorte de « fondu » où l'élément élégiaque fait chanter la matière du verbe sans qu'on puisse se demander où la raison fait place à la musique, et l'écriture inconsciente à

l'image calculée, Supervielle, au contraire, séduit ses lecteurs d'une façon moins ivre : il les laisse réfléchir, il les laisse surtout venir à lui en leur suggérant que toute réflexion ne mènera à rien de tangible. *Il apprivoise par l'ironie.* Quelle est cette ironie, qu'il a appelée *humour triste*, mais qui, à la sédition que comporte tout humour véritable, préfère des manières plus civilisées ? C'est celle d'un voyageur de la planète, qui traverse souvent l'océan ; qui juge Paris de sa ville natale, Montevideo, puis Montevideo de Paris ; qui ne sait s'il est à l'aise dans les pampas ou boulevard de Lannes, sous la Croix du Sud ou sous l'Étoile Polaire ; qui se hâte de choisir entre ses deux patries celle où il pourra le plus profondément regretter l'autre ; qui, enfin, après cinquante ans de commerce avec les méridiens, les latitudes et le zénith, est arrivé à exprimer une présence cosmique correspondant, comme à merveille, à celle que peut désirer n'importe quel jeune homme traqué par la peur de l'atome, à cette différence près que le poète oppose aux préoccupations inquiètes une philosophie toute sagace.

***

## IL NE FAUT CEPENDANT PAS L'ABORDER SANS DÉFIANCE

*Édouard Glissant, dans les* LETTRES NOUVELLES *:*

L'œuvre poétique de Jules Supervielle demande à être abordée avec méfiance : il y a là une sorte d'enchantement qui fait naître au premier regard une euphorie de facilité dans l'âme du lecteur. Il semble qu'on avance sans à-coups, sans mystère appréciable, sans heurts, à travers un monde transparent où l'effort ne coûte pas, où la réflexion ne va pas loin, où l'art est naturel divertissement. Pourquoi pas ? Si un poète nous propose une allègre et accomplie récréation de poésie, au milieu de ces géants, de ces « travailleurs horribles » qui depuis Rimbaud, nous violentent ? Considérez pourtant l'ouvrage de Supervielle : sans qu'il y paraisse avec ostentation, une surprenante unité de vues, une visée têtue, un frémissement continu de nuances le régissent. Il faut ne pas consentir à cette poésie, pour à la fin la scruter avec attention, la connaître, l'aimer.

***

## LE PLUS DIGNE D'ÊTRE AIMÉ

*Léon-Gabriel Gros, dans les* CAHIERS DU SUD :

Des cinq poètes majeurs de l'entre-deux-guerres, à savoir Milosz, Perse, Éluard, Jouve et Supervielle, je ne me hasarderai pas à dire que Supervielle est le plus grand dans l'ordre littéraire, car il manque très précisément de ces prestiges formels qui, à tort ou à raison, forcent l'admiration ; ce n'est pas plus un maître à penser que le témoin d'une époque, mais si la rigueur intellectuelle et la perfection esthétique, dans une mesure toute relative d'ailleurs, lui font défaut, on ne dira jamais assez en revanche qu'en dépit, et sans doute même à cause de ces manques, il est le plus digne d'être aimé.

Son œuvre ne sera ni accaparée par des partisans de diverses obédiences, ni défigurée par les critiques à systèmes, ni imitée, car elle est inimitable. Elle n'a pas l'éclat du diamant, pas plus que les facettes ou la dureté, mais du moins rayonne-t-elle de lumière et surtout de chaleur humaine. C'est en un sens une poésie « quelconque », ce qui ne signifie nullement une poésie vulgaire, car elle est aussi d'une extrême finesse, précieuse parfois à force de simplicité ; elle est quelconque parce qu'elle n'est jamais une curiosité et encore moins cherche à provoquer ou à piquer la curiosité ; elle se veut désarmée. Elle n'est pas une attitude, n'affirme pas un engagement, elle n'est rien que le reflet d'une sensibilité, restitue aussi directement que possible l'expérience de vivre et aussi les « intermittences du cœur » en exprimant tantôt l'angoisse, tantôt le plaisir.

Cette fidélité aux données de l'expérience, cette modestie devant elles, cette acceptation de la diversité infinie du réel font que Supervielle ne s'est jamais abandonné au vertige cosmique, ou plutôt celui-ci, comme on le constatait déjà dans *Gravitations*, lui était si naturel, si congénital qu'il a pu, à partir de *La Fable du Monde*, restituer à ses démarches le caractère intime et spontané que dissimulait une trop grande richesse. Le souci de rigueur et d'ascèse a été peut-être trop poussé dans les recueils de ses dernières années, mais c'est par générosité que le poète a consenti à ce dépouillement, si bien que ses échecs consacrent une victoire morale, authentifient l'ensemble de l'œuvre.

***

## SUPERVIELLE ET LE MONDE

*C'est André Marissel qui écrit dans* RÉFORME *:*

Nulle intention chez Supervielle de forcer le monde à avouer ; à s'écrier : « Je suis pour ceci, pour cela » ; à déclarer, non sans condescendance : « J'ai été créé pour vous, voyons ! » Au contraire. Le monde, dans cette poésie, vit de sa propre gloire, de ses énigmes ; il est bon, pour l'homme, d'en faire partie et aussi de se rendre compte que ce n'est pas pour longtemps. Se révolter ? Bien sûr, on en a envie. Mais point contre le monde, en blasphémateur, en destructeur. On a envie de s'indigner parce que ce monde si divers s'échappe, fuit quand on croit le tenir, établit des distances quand nous rêvons intimité avec lui, rapprochement ; parce que nos meilleurs amis, les animaux familiers, les plantes, sont des amis inconnus dans le mouvement perpétuel de l'univers.

Supervielle tenté par le désespoir ? Non. Mais ayant le « regret de la terre », s'efforçant de s'habituer à l'irréparable, sachant que l'amitié du monde est, qu'on le veuille ou non, en dépit de nos légitimes craintes, de nos résistances, acceptation de ces lois inexplicables : nouvelles naissances, métamorphoses imprévues. A un de ses plus célèbres poèmes : « Que voulez-vous que je fasse du monde — Puisque si tôt il m'en faudra partir... », le poète, aussi bien, ne cesse de répondre, et sa réponse comporte une espérance, oh ! très « atténuée », celle des êtres qui acceptent de « faire place » aux autres qui vont venir, aux nouveaux locataires de l'univers.

***

## L'ENFANCE, LA JEUNESSE

*De Jean Barial, dans* CARREFOUR *:*

Comme tous ceux qui veulent être consolés, il eut, dès ses premières années, la rage d'écrire. A neuf ans, le bambin Supervielle cache sous son pupitre un calepin écorné. Son titre ? *Livre de Fables.* Sa préface ? Il l'a rédigée d'une main tremblante : *Je vais faire un petit ouvrage court et pas très bien fait. Mais aussi c'est fait par un petit enfant de l'âge de neuf ans ; vous voyez, il n'est pas trop âgé, mais ça va être une chose qu'on peut appeler une bonne chose.* Nulle pudeur dans cette naïveté. L'heure n'a pas encore sonné des petits poètes en culottes courtes, et Supervielle ne joue pas au bambin-miracle. Il n'a rien d'un enfant prodige.

Il se contente d'une enfance banale et gagne Paris à la façon des élèves bien doués qu'on envoie d'outre-mer dans nos bonnes écoles. Et on lui a choisi une des meilleures : le lycée Janson-de-Sailly. Il y va son train de poète entre les auteurs anciens qu'il dévore et les sciences physiques qui le font rêver. Dans ce XVIe arrondissement, il fait, comme on le dit alors, ses humanités. Il y fera même sa philosophie, tout en continuant d'inscrire dans ses marges des vers d'adolescent.

De la philosophie à la Faculté de droit, il n'y a qu'un pas, et il le franchit. Qu'on l'influence ou non, cela n'a aucune importance. C'est la vitesse acquise pour qui n'a rien d'un révolté. Il sera juriste. Mieux, il ne dédaigne pas la vie publique et, deux ans durant, fréquente l'École des sciences politiques. *Fréquente* est le mot, car ses goûts changent alors sans qu'il se l'avoue toujours. La littérature l'attire chaque jour davantage. Quand arrive l'heure du service militaire, il ne fréquente même plus la Faculté de droit ; il flirte avec elle.

Son vrai goût des lettres, c'est à l'armée qu'il le doit, du moins l'affirmera-t-il plus tard. Ce lunaire portait mal les armes, et son examen d'entrée à l'école d'officiers se termina comme il avait commencé, dans l'hilarité. Jules Supervielle s'appliquait pourtant à bien faire manœuvrer sa section, mais il confondait aisément la droite et la gauche. On n'insista pas.

Du reste, sa santé lui interdisait le galon. On l'envoya pour cause de fatigue à l'infirmerie. Il devait y rester vingt-quatre heures. Il y resta six mois. Tricha-t-il ? Ce qui est certain, c'est qu'il travailla dans ces murs davantage qu'on ne le crut, et que sa carrière juridique s'acheva dans le bric-à-brac pharmaceutique. Il sortit de l'infirmerie frais, rose et littérateur décidé.

***

## VISITE AU POÈTE

*Marc Alyn raconte, dans* ARTS, *une visite qu'il fit à Jules Supervielle :*

La simplicité de l'homme n'avait d'égale que sa gentillesse. Oui : s'il faut trouver un mot pour définir ce grand chanteur, celui de gentillesse convient seul. Les jeunes poètes qui eurent la chance d'approcher l'auteur de *Gravitations* — et je suis de ceux-là — lui vouent une inaltérable reconnaissance.

Le logis de Supervielle, quai Louis-Blériot, me paraissait constituer un subtil compromis entre l'ancien et le moderne. De grandes baies, percées au sommet de cet immeuble de béton armé, éclairaient des meubles d'un autre âge. Partout, des coussins, des livres, des toiles, univers clos et confortable,

cependant ouvert sur le ciel par une large porte-fenêtre habillée de rideaux blancs.

« Vous avez trouvé facilement ? »

Supervielle était devant moi, souriant et fatigué. Son corps interminable flottait un peu dans un costume clair. Il me désigna un siège et demeura un instant debout, dos au jour, à détailler les plans de mon visage, comme pour en extraire un secret. Ainsi placé, je ne distinguais pas ses traits ; seule la danse végétale de ses bras se détachait sur l'écran des rideaux.

La voix de cette ombre, il fallait tendre l'oreille pour en saisir chaque nuance. Lasse, elle changeait sans cesse de tonalité et de sujet, mêlant le jeu à la gravité. Elle sautillait, malhabile, sur le jeu de marelle que représente pour un poète la poésie des autres ; elle dansait au bras des citations, ouvrait des parenthèses qu'elle oubliait de refermer, puis délaissait les livres pour évoquer des souvenirs.

Supervielle parla longtemps, puis vint s'asseoir sur un canapé. Sur une table basse couverte de revues et de livres, des papiers s'étalaient en désordre. Une écriture sinueuse et précise y courait, phrases de longueur sensiblement égale mises en valeur par des plages de blancheur indiquant, de même qu'un vert plus tendre des herbes dit la source, la présence des vers. Supervielle saisit une des feuilles et demanda, avec une timidité doublée de malice, la « permission » de lire son poème. Comme pour s'excuser, il ajouta :

« Il est né cette nuit. »

Le poète commença d'une voix basse sa lecture ; sa main tremblait. Le poème donnait la parole au corps. Une âme d'enfant s'étonnait d'habiter dans une chair de vieillard. Pourtant l'âme avait toujours vécu en bonne intelligence avec son enveloppe, écoutant ses suppliques et comblant ses souhaits. Pourquoi fallait-il que le coursier s'affaisse, les jarrets brisés, tout à coup ? Et l'âme énumérait les découvertes qu'il lui restait encore à faire. Il y avait bien des « rets étoilés » à dénouer, des oiseaux à libérer, des arbres à comprendre, des objets à caresser du regard et de la paume... Mais le corps ne voulait rien savoir et parlait de terre, s'obstinant à opposer les mathématiques de l'ombre à l'inextinguible soif d'aube de l'âme. La nuit, déjà, n'était plus la nuit puisqu'il convenait de la passer, les yeux ouverts, à la barre, dans l'attente d'une obscurité plus profonde...

Tout à coup, l'horrible charme se brisa. A demi caché par sa feuille, masqué littéralement par son poème, Supervielle pleurait. Pleurs de nerveux, silencieux, spasmodiques. La plaque sensible se troublait. Par cet involontaire effondrement, Supervielle me donnait la clé de son art poétique. Ce grand volatile en larmes, pris au piège de ses propres mots, dévoilait le secret de ses images : il chantait comme on respire, comme on pleure, fidèle à l'instant.

Passant sa main sur ses yeux, l'auteur des *Amis inconnus* reprit assez de sang-froid pour examiner ce jeune homme, bouleversé, qui le fixait sans mot dire.

« C'est stupide, dit-il enfin. J'ai l'impression de me donner en spectacle. »

Puis, sur un ton plus grave :

« Je ne dors plus. »

Les vers de *Gravitations* me revenaient en mémoire :

*Et même mon sommeil*
*Est dévoré de ciel.*

Mais, déjà, le maigre visage au nez en bec d'aigle se métamorphosait : les rides changeaient de forme, les yeux se mettaient en marche vers le sourire. Effaçant la détresse, la rangeant en lui jusqu'au soir, le poète m'interrogeait :

« Vous ne trouvez pas ce quatrain obscur ? »

Et, comme je demeurais sans voix devant une question posée avec une telle humilité :

« Je crains toujours de n'être pas compris », dit-il.

Son œil était vif, ses membres sans cesse en mouvement. Il m'observait avec une affectueuse attention. Enfin, il me tendit un petit livre à couverture de pourpre.

« Lisez-moi un de vos poèmes », dit-il.

Tandis que j'obéissais, ses doigts marquaient la cadence dans le vide. Quand la lecture fut achevée, il s'anima :

« La poésie prend ses racines dans la voix, ne croyez-vous pas ? Le poète lisant son œuvre la crée une nouvelle fois. »

J'approuvai chaleureusement. Il ajouta :

« Je vous ai influencé, n'est-il pas vrai ? Le poème que vous venez de me dire et que j'avais lu déjà porte la trace de mon *Forçat innocent*, paru en 1931... Hein ? Il n'y a pas de doute. »

Je n'osai lui dire que je ne connaissais pas, à l'époque, son livre. Il me sauva, passant déjà à un autre sujet :

« Me croyez-vous riche ? »

Mon regard embrassa la pièce, meublée avec autant de goût que de simplicité. Comment répondre ? La nudité d'un intérieur peut marquer le comble de la pauvreté comme celui de l'opulence.

« On a bâti autour de moi une sorte de légende au sujet de ma « fortune ». Pour certains journalistes, je suis une sorte d'oncle d'Amérique de la poésie, à demi diplomate, à demi retraité des Lettres ! La vérité est celle-ci : je n'ai jamais été très riche et maintenant je vis modestement. »

Un geste gauche et profond des mains :

« Rien n'est plus difficile à détruire qu'un mythe. Je le sais, j'en ai fabriqué quelques-uns !

« Allons sur le balcon, me dit-il soudain, c'est l'endroit de cet appartement que j'affectionne le plus. »

Veillée par la silhouette luisante de la Tour Eiffel, la Seine coulait à nos pieds avec majesté.

« Le pont Mirabeau est à gauche. »

Supervielle traçait d'étranges signes au-dessus du vide.

*Ce bleu oublié, cette ardeur connue*
*Et ce chuchotis au bord de la nue*
*Mais c'est moi, c'est moi qui commence ici.*

Il fallut rentrer bien vite, car le froid profitait de l'occasion pour tenter de régler un vieux compte avec le poète.

Ayant repris sa place au milieu des coussins, Supervielle renoua le fil des confidences :

« Un jour que je m'enquérais auprès d'un libraire de l'existence, chez lui, de mes œuvres, il me désigna un rayon poussiéreux dans un coin sombre de la boutique en me disant : « Ils sont là-bas avec les rossignols ! » Je lui répondis : « Les rossignols ne chantent pas pour tout le monde. »

***

## DERNIÈRE VISITE

*Bernard Pivot écrit dans* LE FIGARO LITTÉRAIRE :

Jules Supervielle s'est éteint à deux heures du matin, ce mardi de mai. Il s'est éteint comme une lumière qui vacille depuis quelques heures déjà et dont tout à coup l'éclat disparaît. Il y avait près de lui sa femme et la garde-malade. Elles ont regardé, muettes, douloureuses, le poète partir calmement, avec une sérénité consciente et exemplaire.

En vérité, on redoutait l'irréparable depuis plusieurs jours. La vie ne coulait plus que faiblement dans ce corps miné par une arythmie tenace, et voilà qu'une bronchite s'était déclarée. C'en était trop. Après soixante-seize années de bons et loyaux services, le cœur du poète s'est arrêté de battre.

Jules Supervielle repose dans sa petite chambre. Un crucifix et une chaîne d'or lui barrent la poitrine. La bibliothèque est fermée ; sur une table, quelques fleurs... Aucun bruit n'entame un silence et une paix dont l'éternité vient de commencer. Mme Jules Supervielle porte courageusement sa peine. Et quand parfois sa peine l'emporte sur son courage, ses trois filles l'entourent affectueusement. Jean Supervielle, l'un des trois fils, est là aussi. Il manque Henri, qui vit à Buenos-Aires, et Jacques, à Sâo-Paulo.

Le facteur a remis le matin même les épreuves d'un ouvrage d'Étiemble consacré à Supervielle. Le poète était prié de lire ces pages toutes fraîches pour relever les erreurs qui auraient pu

s'y glisser. Étrange coïncidence, tout de même, que cette somme de vie qui entre chez le poète comme une offrande, comme un compliment, au moment où la mort vient de frapper...

Mme Jules Supervielle m'emmène sur la terrasse qui surplombe la Seine et domine Paris.

« Il aimait se promener de long en large ici. Il aimait... »

Elle s'arrête de parler, et l'on dirait qu'elle le regarde marcher lentement, attentif à de secrètes voix.

Sur sa table de travail, on a trouvé un livre de raison datant de 1682. A ce vieux et beau papier, il confiait ses pensées, ses souvenirs de voyage. Au cours d'un séjour en Espagne, il écrivait : « J'ai trop voyagé : ma pensée jusqu'ici s'est toujours cherchée dans un courant d'air. Toujours quelque chose fuyait derrière moi : champs, montagnes, rivières, ou les vagues de la mer remplacées par d'autres vagues qui devaient aussi m'abandonner, chassées par des flots nouveaux.

« J'aurais besoin pendant quinze jours de fermer toutes les fenêtres et de me recueillir dans le noir et l'immobilité des morts... Oh ! j'aurai bien le temps plus tard quand je n'aurai rien d'autre à faire sous la terre. »

***

## BIOGRAPHIE DE SUPERVIELLE

*Voici la biographie de Jules Supervielle qu'ont publiée les* NOUVELLES LITTÉRAIRES *:*

1884. Le 16 janvier, naissance à Montevideo (Uruguay) de Jules Supervielle. Père béarnais et mère basque. En septembre, il quitte sa terre natale pour la France. A Oloron-Sainte-Marie (Basses-Pyrénées), où ils sont revenus, ses parents meurent, l'année même, à une semaine d'intervalle, empoisonnés, semble-t-il, par de l'eau qu'ils avaient bue.

1886. Après deux années passées chez sa grand-mère, l'enfant repart pour l'Amérique du Sud en compagnie de son oncle et de sa tante, qui lui serviront de parents. Entre ses cousins et ses cousines, qu'il aime comme ses frères et sœurs, son enfance est heureuse.

1894. Entrée, à la rentrée d'octobre, en sixième classique au lycée Janson-de-Sailly. Les « bancs tachés d'encre » lui déplaisent. Années d'études, entrecoupées de vacances en Amérique du Sud, chez l'oncle banquier. Le lycéen se découvre une vocation de poète.

1900. Toujours au lycée, il publie un premier recueil de vers : *Brumes du Passé.*

1902. Il est bachelier et il hésite entre l'École des Beaux-Arts, le Droit, les Sciences politiques et les Lettres.

1903-1904. Service militaire, qui lui laisse des souvenirs plus sombres encore que ceux du lycée.

1906. Obtient sa licence ès lettres (espagnol), mais s'intéresse surtout à la littérature.

1907. Le 18 mai, âgé de vingt-trois ans, il épouse en Uruguay Pilar Saavedra, originaire elle aussi de Montevideo. Ils auront six enfants : un fils d'abord, Henri, puis encore deux garçons et trois filles : Denise, Françoise, Jean, Jacques et Anne-Marie. Les cinq derniers enfants naîtront en France.

1910. Publie son second recueil : *Comme des Voiliers*. Dans les deux années qui suivent, travaille à ce qui aurait pu devenir une thèse de lettres.

1914. La guerre : Jules Supervielle, qui, pour des raisons de santé, appartient au service auxiliaire, est affecté à l'Intendance, à Saint-Cyr, puis au contrôle postal. Sur une lettre, il remarque un blanc après les mots : *Aqui pongo un beso* (« Ici, je pose un baiser »). Le révélateur découvre un message à l'encre sympathique... et l'espionne Mata-Hari est arrêtée.

1918. A l'armistice, Supervielle est caporal. Retrouve son appartement du boulevard Lannes, où il demeurera vingt-cinq ans.

1919. Publie les *Poèmes de l'Humour triste*. Gide et Valéry lui écrivent ; fréquente les mercredis de Jacques Rivière, qui l'accueille à la *Nouvelle Revue Française*.

1922. Publie *L'Homme de la Pampa*, roman.

1925. *Gravitations*, poèmes.

1926. *Le Voleur d'Enfants*, roman.

1927. *Oloron-Sainte-Marie*, poèmes. Devient l'ami de Jean Paulhan.

1930. *Le Forçat innocent*, poèmes.

1931. *L'Enfant de la haute Mer*, nouvelle.

1932. Le poète devient auteur dramatique avec *La Belle au Bois*.

1933. Des souvenirs à présent : *Boire à la Source*, confidences sur la mémoire et le paysage.

1936. Deuxième pièce : *Bolivar*. En Uruguay, où il retourne tous les quatre ou cinq ans, voyage cette année-ci avec le poète Henri Michaux.

1938. *La Fable du Monde*, poèmes.

1939. S'embarque le 2 août sur le *Groix* des Chargeurs Réunis et vogue vingt-cinq jours pour atteindre Montevideo. Prépare un *Robinson*. Songe à rester en Uruguay jusqu'au 15 octobre, mais la guerre le surprend là-bas. Il s'y fixe donc, collaborant aux périodiques de la France Libre.

1941. Les *Poèmes de la France malheureuse* sont publiés en Argentine et en Suisse.

1946. Retour en France. La banque Supervielle ayant périclité, le poète se serait trouvé dans la gêne si le gouvernement uruguayen ne l'avait nommé attaché culturel près de son ambassade à Paris. Officier de la Légion d'honneur. Souffre d'une arythmie, bientôt suivie de troubles pulmonaires.

1949. Reçoit en juin le Prix des Critiques.

1950. Publie des contes mythologiques : *Premiers Pas dans l'Univers.*

1951. *Naissances*, poèmes, et *La Création des Animaux.*

1952. *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours.*

1955. A l'unanimité, l'Académie française lui décerne son Grand Prix de Littérature, pour *Oublieuse Mémoire.*

1956. Élu au jury du prix Fénéon. Siège également à celui du prix Rivarol.

1957. Partage avec le poète italien Camillo Sbarbaro le prix international de poésie Etna-Taormina.

1959. *Le Corps tragique*, poèmes.

1960. Est sacré, sur l'initiative des *Nouvelles Littéraires*, Prince des Poètes, le 30 avril. Meurt, le 17 mai, des suites d'une bronchite, dans son appartement du quai Louis-Blériot. Inhumation à Oloron-Sainte-Marie.

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7759 - Dépôt légal : 4e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

# LA PEUR

## I

J'écrivis en tête de la première édition du *Coupable*[1] ces mots, dont le sens répondait (dans l'ensemble) à l'impression que j'avais d'habiter — nous étions en 1942 — un monde où j'étais dans la situation d'un étranger. (En un certain sens, cette situation ne me surprenait pas : les rêves de Kafka, de diverses manières, sont plus souvent que nous ne le pensons le fond des choses...)

*Un nommé Dianus*[2] *écrivit ces notes et mourut.*

*Lui-même se désigna (par antiphrase ?) sous le nom du coupable.*

*Le recueil publié sous ce titre est un livre achevé.*

*Une lettre et les fragments d'un ouvrage commencé font l'objet d'un appendice.*

1. Gallimard, 1943.

2. Dianus est le pseudonyme — tiré de la mythologie romaine — dont je me suis servi quand je publiai la première fois ces premières pages du *Coupable*, en juin 1940, dans le numéro de *Commerce* qui sortait à cette date d'une imprimerie d'Abbeville.

II

Je n'ai pas l'intention, dans ces quelques lignes, de chercher le principe d'où ma réflexion procédait, mais de dire, plus modestement, de quelle manière, à mes yeux, ma pensée s'éloigne de celle des autres. Surtout de celle des philosophes. Elle s'en éloigne en premier lieu du fait de mon inaptitude. Je n'ai que très tard entrepris d'acquérir les connaissances voulues : je me fis dire que j'étais bien doué, que je devais..., mais les critiques elles-mêmes — portant sur le premier livre de cet ouvrage, elles ne m'ont pas manqué, — m'ont laissé froid. (J'ai d'autres soucis, plus raisonnables peut-être...)

J'aimerais proposer aujourd'hui cette principale explication d'une attitude qui s'éloigne : *j'ai peur*. Et je ne me suis jamais senti chargé de révéler la vérité ; chaque jour plus nettement, mes démarches sont d'un malade, au moins d'un homme à bout de souffle, épuisé. C'est la peur qui me porte, la peur — ou l'horreur — de ce qui est en jeu dans la totalité de la pensée.

La recherche de la vérité n'est pas mon fort (avant tout, je l'entends de la phraséologie qui la représente). Et je dois maintenant le mettre en avant : plus que la vérité, c'est la peur que je veux et que je recherche : celle qu'ouvre un glissement vertigineux, celle qu'atteint l'illimité possible de la pensée.

Il m'a semblé que la pensée humaine avait deux termes : Dieu et le sentiment de l'absence de Dieu ; mais Dieu n'étant que la confusion du SACRÉ (du religieux) et de la RAISON (de l'utilitaire), il n'a de place que dans un monde où la confusion de l'utilitaire et du sacré devient la base d'une démarche rassu-

rante. Dieu terrifie s'il n'est plus la même chose que la raison (Pascal, Kierkegaard). Mais s'il n'est plus la même chose que la raison, je suis devant l'absence de Dieu. Et cette absence se confondant avec le dernier aspect du monde — qui n'a plus rien d'utilitaire — n'ayant d'autre part rien à voir avec des rétributions ou des châtiments *futurs* : à la fin, la question se pose encore :

— ... *la peur... oui la peur, à laquelle atteint seul l'illimité* de la pensée... la peur, oui, mais la peur de quoi... ?

La réponse emplit l'univers, elle emplit l'univers en moi :

— ... *évidemment la peur de RIEN...*

III

Évidemment, dans la mesure où ce qui me fait peur en ce monde n'est pas limité par la raison, je dois trembler. Je dois trembler dans la mesure où la possibilité du jeu ne m'attire pas.

Mais, humainement, le jeu qui, par définition, demeure ouvert est, à la longue, condamné à perdre...

Le jeu ne met pas seulement en cause le résultat matériel qu'à la rigueur peut donner le travail, mais le même résultat donné sans travail par le jeu. Le jeu ou la fortune. La fortune des armes se confond avec le courage, avec la force, mais le courage, la force sont en définitive des formes de la chance. S'ils peuvent composer avec le travail, le travail du moins n'accède pas à sa forme pure. Il n'en est pas moins vrai que le travail, apportant son appoint, accroît les chances de celui qui joue : il les accroît dans la mesure où, d'une

manière appropriée, celui qui joue travaille. Mais la composition du travail avec le jeu laisse en dernier l'avantage au travail. L'apport du travail au jeu cède à la fin la place entière au travail, le jeu n'ayant alors que la place réduite à l'inévitable.

Ainsi, même si mon inclination ne m'avait pas livré à l'angoisse, les voies qu'aurait pu m'ouvrir le jeu ne me laissaient pas d'issue réelle. Le jeu ne mène à la fin qu'à l'angoisse. Et notre seul possible est le travail.

L'angoisse n'est pas vraiment le possible de l'homme. Mais non ! l'angoisse est l'impossible ! elle l'est au sens où l'impossible me définit. L'homme est le seul animal qui de sa mort ait su faire exactement, lourdement, l'impossible, car il est le seul animal qui meure en ce sens fermé. La conscience est la condition de la mort achevée. Je meurs dans la mesure où j'ai la conscience de mourir. Mais la mort dérobant la conscience, non seulement j'ai conscience de mourir : cette conscience, en même temps, la mort la dérobe en moi...

L'homme qui est le sommet, n'est que le sommet d'un désastre.

Comme le coucher délirant du soleil, celui que la mort ensevelit sombre dans la magnificence qui lui échappe : elle lui échappe dans la mesure où elle le grandit. A ce moment, les larmes rient, le rire pleure, et le temps... : le temps accède à la simplicité qui le supprime.

IV

En vérité, le langage que je tiens ne pourrait s'achever que par ma mort. A la condition de ne pas la confondre avec un aspect violent et théâtral, que le hasard lui

donnerait. La mort est une disparition, c'est une suppression si parfaite qu'au sommet le plein silence en est la vérité, tant qu'il est impossible d'en parler. Ici, le silence que j'appelle, évidemment, n'est approché que du dehors, de loin.

Je l'ajoute : si maintenant je mourais, bien entendu d'intolérables souffrances seraient elles-mêmes au compte de ma vie. Mes souffrances, qui rendraient, à la rigueur, ma mort plus pénible à des survivants, ne changeraient pas la suppression dont je serais l'objet.

De cette manière, j'en viens à la fin du langage qu'est la mort. En puissance, il s'agit encore d'un langage, mais dont le sens — déjà l'absence de sens — est donné dans les mots qui mettent fin au langage. Ces mots n'ont de sens, du moins, que dans la mesure où ils précèdent immédiatement le silence (le silence qui met fin) : ils n'auraient de sens plein qu'*oubliés*, tombant décidément, subitement, dans l'oubli.

Mais je reste, nous restons — quoi qu'il en soit — dans le domaine où seule la limite du silence est accessible. Le silence équivoque de l'extase est lui-même à la rigueur inaccessible. Ou — comme la mort — accessible un instant.

Laisserai-je ma pensée lentement — sournoisement, et trichant le moins que je puis — se confondre avec le silence[1] ?

GEORGES BATAILLE

1. Non. Pas encore ! Resterait à rapprocher ma pensée de celle des autres ! De tous les autres ? C'est possible : j'en arrive à l'issue *préalable* : ne pouvons-nous, à la fin, composer dans leur ensemble les possibilités de la pensée (comme, à peu près, Hegel le fit, qui, peut-être, en un sens, est mort noyé...) ?

# JOURNALIERS
*(Suite)*

On m'a dit l'autre jour (c'était Léonor) : « On croirait que vous ne parlez ni pour être entendu souvent, ni pour dire quelque chose, seulement comme l'oiseau chante. »

Si vous plaidez à juste titre contre une danseuse et qu'avant l'audience vous voyiez un vieux monsieur décoré sortir du cabinet du juge et venir baiser la main de votre adversaire, avant de chuchoter quelques mots rassurants à son oreille, vous pouvez considérer votre procès comme perdu. C'est ce qui m'est arrivé une fois, et le magistrat qui vous a condamné garde son visage sévère et d'apparence intègre. Ma seule vengeance, c'est de penser au jour où il ouvrira les yeux sur lui-même dans l'éternité.

« Elle a choisi la meilleure part. »

Je ne veux pas entrer en contestation avec le Seigneur, mais il me semble que c'est bien plutôt celui qui a choisi la mauvaise part qui moralement a le plus de chance d'être justifié.

S'il m'arrive de laver la vaisselle, pour que Céline se repose, quand Élise passe la journée dans son lit à compulser de vieilles revues et à écrire, je ne me demande pas si j'ai tort ou raison. Une seule chose m'importe, c'est que personne autour de moi ne soit asservi, et de servir à la place de celui qui est accablé. La part qui m'échoit de la sorte, apparemment la pire, me semble la meilleure.

Si l'on prenait à cœur tout ce qui se passe en soi, dans sa maison, dans son pays, dans le monde, on ne pourrait pas sur l'heure ne pas mourir d'indignation, de désespoir ou de déception.

Cette nuit, j'ai fait des rêves merveilleux. J'étais à Rome, où l'on me parlait de mes premiers *Contes*, comme d'une sorte de séjour que j'aurais fait dans un monde à part, analogue à celui de la Genèse qui a précédé l'histoire : une sorte de monde de légende. Ce n'est peut-être pas tout à fait vrai, mais cela m'a fait du bien, parce que l'interprétation explique un mystère qui me concerne seul.

Ensuite, j'ai refait une promenade qui m'était familière dans mon enfance. Non, rien de troublant comme de se retrouver encore une fois sur la vieille route de Sainte-Feyre, entouré des arbres de jadis, tel qu'on était, avant de se connaître ; les petites Martin, le bois de pins qu'une colline soulevait au milieu du Ciel, comme une offrande. La merveille, c'est le souvenir qui me reste de ce rêve, analogue aux images d'Épinal dans un album. La mémoire des songes n'est pas la même que celle de la vie, des jours ; c'est comme une sorte d'annexe. Elle demeure à part. Les couleurs en sont plus crues, surtout quand il s'agit d'une réminiscence, d'une reviviscence, quand on repasse dans le sommeil par un événement vécu jadis. La gravure se charge d'une surimpression qui en redouble l'intérêt comme si la cire avait deux fois été mordue par l'image qu'elle conserve.

Saint Paul dit dans l'Épître aux Colossiens que Dieu ne fait pas acception des personnes. Sans doute quand Il juge, mais quand Il aime ? S'Il aime tous les hommes, Dieu, n'étant pas un Être abstrait, ne nous aime pas tous également.

Ce matin, en traversant le jardin, j'ai eu l'impression de n'être nulle part et en aucun temps. C'est ainsi qu'on devrait toujours vivre. Mais la merveille, c'est, sans le chercher, de rendre sensible aussi aux autres, à ceux qui nous entourent, que l'on est ailleurs, où les contingences n'ont pas cours.

Un écrivain engagé me semble porter casquette avec une étiquette au-dessus de la visière, et rien ne m'est plus odieux que les uniformes. Appartenir à un parti, ou être de parti pris, c'est à peu près la même chose. Il y a là un phénomène d'aliénation mentale ou morale. On est déjà au bord du fanatisme, de tous les maux le pire. Non, rien n'est beau comme d'être libre, rien n'est plus respectable qu'une liberté intérieure farouche, irréductible, même devant l'Éternel. La personne humaine n'a de raison d'être absolument que par là, et regarde-t-on autour de soi, d'un bout à l'autre du monde, on ne compte plus les esclaves.

La nuit dernière, vers onze heures, j'entends des cris. Je me porte à la fenêtre. Une femme se tordait au bord de la chaussée, en proie à des convulsions affreuses. Un peu plus loin, une prostituée, debout sur le trottoir, disait : « Je me demande ce que fait la police ! Une hystérique ! Si c'est permis ! Et qui a un mari. Il est venu la chercher trois fois. Impossible à lui de l'emmener, de la ramener. De temps en temps, ça lui prend, elle recommence. Moi, c'est mon métier que je fais et je le fais sans plaisir. Mon vice à moi, ce serait plutôt d'être fidèle. »

Léonor me dit : « Avouez, Jouhandeau, que tout vous amuse, que la vie pour vous est une fête. » J'avouai que c'était là sans doute ma faiblesse. Alors, elle de protester que c'était ma force au contraire.

Je crois parfois deviner que c'est sur la défaite, sur la détresse de l'homme, plus profondes elles sont, que se fonde mon optimisme, comme si j'attendais du pire quelque chose d'inimaginable qui rachètera tout. Mon exigence intérieure a je ne sais quoi d'invincible et d'immortel. Ma foi en l'âme humaine est sans merci.

J'ai souvent donné à de certains êtres, rencontrés dans mon enfance, le rôle qu'ils étaient faits pour jouer et que la vie leur avait refusé. Hélas ! au lieu de trouver là une compensation, ils se sont fâchés, me reprochant d'être indiscret, de les avoir trahis.

Un trop grand sérieux incline à la mauvaise humeur et à la violence. Combien est préférable un visage souriant dont l'ironie surveille et dose la gravité.

La colère du sanguin trouve son exutoire dans le plaisir. Celle du bilieux n'en a pas.

Quelqu'un dit devant moi : « Dieu me préserve de rencontrer un Saint. » On ne saurait mieux s'avouer médiocre.

Parfois, dans un visage, c'est un autre visage que l'on cherche, qu'il vous rappelle ou qu'il vous suggère, sans qu'on le sache tout à fait. De là un trouble ou un malaise étranges.

A. C. a raconté à Marie-Louise qu'un jour, en rentrant chez lui pour déjeuner, il avait trouvé sa femme bouleversée. Un de leurs amis avait sculpté, d'après leur fils âgé de onze ans, un buste en terre cuite dont la ressemblance était criante.

Or, la tête venait de se partager en deux verticalement, comme si on avait sectionné le visage avec une

lame, et ce masque, en tombant sur le marbre de la cheminée, s'était brisé, réduit en miettes. Aucun choc n'avait déterminé la cassure. Il n'y avait personne dans la pièce, fermée à clef. Le bruit de la chute, qui s'était produite au milieu de la matinée, avait seul alerté la maisonnée.

Le père et la mère se résignaient à ce petit malheur, quand leur parvint du collège où l'enfant était pensionnaire un télégramme les appelant à son chevet en hâte. L'état du malade, atteint subitement d'une paralysie de la face et de la glotte, donnait les plus vives inquiétudes. Quand les parents arrivèrent auprès de lui, il avait cessé de vivre.

Coïncidence invraisemblable et troublante : le mal qui avait tué le jeune garçon intéressait exactement la partie antérieure de la tête qui s'était détachée du buste.

Quand on songe à ce que représentent le télégraphe, le téléphone, la télévision, la télépathie, quand on se rappelle les phénomènes de tous ordres qui peuvent se transmettre à distance, sans aucun agent de liaison visible, du moment qu'il existe un poste récepteur accordé au poste émetteur, on s'étonne moins de ces percussions d'un point de l'espace à un autre, si éloignés soient-ils. Un grave heurt se produit-il chez un être donné, pourquoi un écho ne retentirait-il pas qui ébranlerait son image ? Entre deux êtres qui s'aiment, dans des circonstances exceptionnelles, des transmissions sont possibles que l'on a maintes fois constatées. Mais le fait extraordinaire qui nous occupe est révélateur d'une source de mystères, voire de miracles autrement poignants. Il s'agit là d'une correspondance magique qui subsisterait comme intimement et nécessairement entre le modèle et son portrait ou sa photographie. Sans doute la plaque sensible ou le peintre, s'il a quelque génie, nous dérobent-ils quelque chose d'essentiel à nous-mêmes qui, tout en demeurant hors de nous, reste relié

à nous par des fibres secrètes, capables sous de certaines impulsions de réagir violemment.

La vie repose sur une suite nécessaire de bas besoins ; ce qui importe, c'est de l'amener à fleurir le Ciel d'une gloire imprévue.

Si peu avouable que soit son destin, chacun est libre de se créer à tâtons dans ses propres ténèbres un alibi qui le justifie.

On n'a pas manqué sa vie, si l'on est assez modeste pour se plier à des contingences misérables, sans laisser d'être assez fier pour donner à son exigence intérieure un tour sublime.

Dans un monde aussi absurde que le nôtre, rien ne me semble vain plus que le remords, quand nous reste l'avenir.

Chaque ville, chaque pays, chaque tribu a son lieu haut, où l'on se rend à de certaines dates en pèlerinage. Chaque être aussi garde au moins un souvenir auquel il revient, comme à son pinacle ou au pilori.

C'est de la Grèce qu'a soufflé sur la Terre l'Intelligence. Sans la pensée grecque, le christianisme même ne serait pas ce qu'il est. L'humanité entière collabore à la notion de Dieu et à celle de l'âme, qui sont l'une et l'autre communes à toutes les religions dignes de ce nom.

Les hardiesses des prêtres sont stupéfiantes et admirables. J'entendais l'autre soir l'un d'eux, qui est un homme de foi, évoquer les expériences auxquelles donne lieu l'invention de robots, sortes de tortues électroniques, dont la vie qu'on leur donne artificiellement paraît douée

de spontanéité, d'initiatives impondérables. L'une va plus vite que l'autre, sans qu'on ait apporté la moindre différence à leur structure ni à leur équipement ; celle-ci modifiant son trajet pour se diriger à droite ou à gauche vers la lumière, où elle se recharge, quand celle-là n'en a cure.

Quand je songe à ma conception de l'Homme, je suis amené à faire de graves réflexions sur ce que fut pour moi à l'origine l'homosexualité. Telle que je l'entendais, elle devait n'avoir rien de commun avec ce qu'on entend généralement par là. J'ai substitué peu à peu l'Homme à Dieu dans mon esprit et dans mon cœur, et la déviation s'est propagée peu à peu jusqu'à ma chair qu'elle a pervertie.

C'est à ce propos qu'il faut déplorer que j'aie détruit tout ce que j'avais écrit avant 1914.

Plus tôt ou plus tard, il faut se contenter de Dieu et de soi. Pourquoi n'y pas venir tout de suite ?

Il me semble que toute âme, au moment de sa franchise, est appelée à reconstruire le monde à sa mode ; que, placé tout d'un coup au milieu de circonstances définies, dans un milieu déterminé, chacun se fait à son tour une idée à lui de l'Univers, libre de n'y voir qu'une écurie à l'usage de ses instincts ou le jardin de ses plus hauts désirs. En somme, il s'agit de refuser toute exigence ou de les avoir toutes. L'aventure est proposée, la géographie ouverte devant nous comme une agence de voyages ou une table de dispersion. La vie intérieure à rebours offre son énigme à résoudre, les yeux fermés.

Suspendons un moment le cours de ces méditations. Ce qui va suivre a été écrit du 19 au 24 mai 1959, dates qui limitent mon séjour à Guéret, à l'occasion de la réconciliation solennelle de mes compatriotes avec moi.

Dans le train qui m'emporte, c'est d'abord mon chagrin qui me stupéfie.

Peut-être pour que certaines joies rares, uniques, pour que certains triomphes soient supportables, faut-il, est-il bon ou nécessaire qu'en même temps nous nous sentions morfondus, mortifiés, roués.

La compagne que vous avez choisie pour votre vie ou que le destin vous a donnée, de quelles piques elle vous entoure ! Enfermé avec elle, comme dans une cage, dont elle ne cesse de tisser et de renforcer les barreaux, on s'y heurte douloureusement. Ma consolation, c'est de n'avoir jamais contraint personne, de n'avoir jamais fait une prison de l'amour ni de l'amitié.

Avec Élise, il en a toujours été ainsi. Non contente de ne pas prendre part à mes bonheurs, on dirait qu'elle se fait un malin plaisir de les empoisonner au départ, et certes, j'ai eu beau vieillir sous le harnais, je devrais m'être habitué à ces mesures, je suis toujours aussi perdu dans la vie, dans la société, dans ma propre maison et jusqu'en moi-même, quand tout va bien. A plus forte raison, si un certain ordre est rompu, si l'harmonie, toujours provisoire et apparente entre Élise et moi, est dérangée. Alors, je me vois comme sans feu ni lieu, où que je sois, partout, sans cesse, comme sans amarres, au milieu des tempêtes. Élise ne pactise qu'avec mes ennemis. Mes fêtes ne sont pas les siennes. On dirait qu'elles lui font de l'ombre, qu'elle en est jalouse.

J'essaie de me séparer mentalement de ces deux monstres, de les oublier, mais parce qu'elles font partie de moi autant que moi, je m'éloigne d'elles déchiré. Dire que je leur abandonne tout quotidiennement et qu'elles ne m'accordent rien de bon cœur. Certes, Céline est excusable, qui n'agit que par faiblesse, crainte ou mimétisme.

Je me souviens d'avoir fait, il y a un demi-siècle à peu près (j'avais vingt ans), le même voyage qu'aujourd'hui, à la même époque de l'année. J'étais très malade et j'avais dû quitter Paris, en proie à une angine, dans l'espoir que ma mère me guérirait. Je souffrais tellement et j'étais si faible qu'il s'en fallait de peu que je ne perdisse à tout bout de champ connaissance. Je ne réussissais à ne pas m'évanouir qu'en lisant un livre qui maintenait mon attention en état d'alerte ; autant qu'il m'en souvienne, le *Fénelon* de Jules Lemaître, qui venait de paraître.

Chaque fois que je levais les yeux, les mêmes genêts qu'aujourd'hui brandissaient vers moi une profusion de rameaux d'or. Les mêmes ? J'étais à l'origine de ma vie, anxieux, démuni, mais je croyais en mon destin. Dans ces genêts je devinais comme une promesse, une promesse de gloire. La mort peut-être me guettait. J'en éloignais la menace. Je me voulais promis à une aventure exceptionnelle. Aujourd'hui, ma vie est derrière moi. Les rameaux d'or qui m'accueillent tout le long du chemin me parlent encore de gloire, oh ! d'une gloire bien modeste ! la récompense de mes travaux que je vais recevoir là-bas, où je suis né, où reposent mes morts, où se trouve le lieu de mon âme, de mon prochain repos, de mon éternité.

Je reviens aux genêts. Mon état d'âme d'adolescent n'était pas très différent de celui du vieillard que je suis devenu, sauf qu'alors j'étais sans doute moins jeune, si j'ai lu l'Ecclésiaste avant le Cantique des Cantiques, si j'ai commencé par l'angoisse et ne m'épanouit que maintenant. Les genêts pour moi avaient déjà autrefois le même sens à mes yeux qu'aujourd'hui, seulement peut-être moins explicite. Il y a toujours eu de la gloire en moi. La gloire tient à une certaine notion de l'âme qui lui confère sa majesté. Enfant, jeune homme, j'ai toujours considéré ma propre âme, et celle des autres, comme royales, comme autant de principautés. De ce que je suis, en naissant je portais le germe. La merveille, c'est qu'il soit malgré tant d'embûches parvenu à maturité. Rien n'est pareil et rien n'est changé que par un intime développement. Ce qui était à faire est fait. Au regard de l'Éternel, les saisons comptent peu, l'être seul hors de ses instants.

Des genêts j'avais pressenti le message. Les genêts d'or que j'ai vus durant mon dernier voyage, déjà je les avais vus à vingt ans. En eux, ma vie trouve son unité.

Voici à peu près ce que j'ai dit, touchant mes démêlés avec Guéret, devant Guéret, dans la salle des fêtes de la mairie, à neuf heures du soir, le vendredi 22 mai 1959 :

« Je ne viens pas du tout implorer mon pardon, mais dire ce que j'ai fait, qui n'a aucun rapport avec ce que je voulais faire, attendu qu'au départ je ne savais pas du tout ce que je ferais, ce que je faisais. Ce n'est que rétrospectivement qu'on s'en aperçoit.

Inutile de dire que je suis très ému. Comment ne le serais-je pas, si je traverse à cette minute un des moments les plus graves de ma vie, dont c'est peut-être l'apogée.

Appelé par vous à parler devant la ville où je suis né, il y a plus de soixante et onze ans, je ne puis que me

livrer à une sorte d'examen de conscience, voire de confession générale, et publique, à laquelle je donnerai çà et là, pour ne pas ennuyer, un faux air de récital, en même temps que le tour d'un plaidoyer *pro domo*, voire celui d'une apologie.

Autrement dit, je vais m'expliquer sur le différend qui nous sépare depuis presque un demi-siècle, et ce sera là sans doute le point le plus intéressant, parce que le plus souhaité, le plus opportun de mon propos.

Pour se rendre tout à fait compte de la place que tient, que n'a jamais cessé de tenir Guéret dans mon existence, il me suffirait d'introduire mon auditoire dans le réduit où je travaille à Paris. On y verrait s'étaler devant moi le monde entier en cartes postales, de New York à Moscou, mais entre l'Acropole et Saint-Pierre de Rome, c'est le clocher de Chaminadour qui occupe au centre la place d'honneur. Voilà où mes yeux se portent, quand je les détourne du papier que je noircis. Au-dessus, parmi les portraits des miens, une vieille gravure évoque Guéret en 1820, sous la Restauration, au temps de Louis XVIII. La ville s'y installe avec mesure entre le Gaudie et le Maupuy. C'est à peine une bourgade, mais les portails, les demeures y sont empreints d'une rare noblesse. J'ai placé tout près une vue générale du Guéret d'aujourd'hui. Elle montre à quel point tout est changé. Les maisons s'y entassent de guingois, comme les cellules d'une termitière. S'étale non loin une carte de la Creuse qui m'invite à refaire souvent mes premiers voyages sur la Terre.

Jacques Audiberti me confiait récemment : « Quand j'ai quitté Antibes où je suis né, je portais toute ma ville dans ma tête. » Peut-être pourrais-je dire à meilleur titre que lui que je portais Guéret dans la mienne. Guéret en moi était comme un musée humain, comme un inépuisable album d'images, de visages dont j'avais fait le

compte, et il n'en était pas un, du moment qu'il répondait à un être singulier, unique de son espèce, qui ne me hantât, jusqu'à ce qu'il eût pris sa place dans la série de contes que je réalisais minutieusement, comme l'entomologiste sa description d'insectes. Gaston Bachelard m'a fait l'honneur de me dire un jour qu'il ne voyait aucune différence entre mon attitude à l'égard de l'être humain et celle qui est requise pour l'étude des sciences naturelles. Pourvu d'un don d'observation implacable, précisa-t-il à peu près, vous sériez les types d'humanité que vous rencontrez, en ne partant jamais d'une idée préconçue, mais d'un ensemble de faits dûment constatés. Devrai-je rougir d'avoir, à force d'attention, une connaissance approfondie de la faune et de la flore de ce pays qui est le vôtre et le mien ?

L'écueil qui s'ensuivit est patent. Si Guéret avait rassemblé dans ses murs cent mille habitants au lieu de dix mille, le scandale que mes écrits ont causé eût été moins vif ou plus lent à se produire, on n'eût pas aussi facilement sous mes personnages reconnu les modèles qui les inspiraient.

Malgré tout le soin que je prenais de publier mes livres sans tapage, disons confidentiellement, puisque nous avons là le mot de passe, impossible il me fut bien vite de les dérober à la curiosité de mes compatriotes d'alors. L'accueil favorable qu'ils avaient fait en 1921 à mon premier ouvrage acheva de m'égarer, de me faire perdre toute prudence. Comme je ne m'étais entouré d'aucune précaution dans *La Jeunesse de Théophile* et que personne ne m'avait tenu rigueur de l'authenticité de mes évocations, cette sorte de laissez-passer, d'adhésion qui alla jusqu'à l'approbation, ne pouvait que m'engager, m'encourager à plus d'audace, quand, détrompant mon attente, ceux qui s'attendrissaient à la lecture de mon premier livre se hérissèrent d'indignation à l'avènement des *Pincengrain*. Or, mes inten-

tions n'étaient pas plus coupables ici que là, et ce qu'on avait loué d'abord m'était reproché tout d'un coup comme un crime de lèse-majesté.

Si je me récriais, cependant, un peu trop devant cette réprobation, si je m'entêtais à faire de moi une victime innocente ou méconnue, je serais injuste. La virulence des couleurs que j'employais le plus volontiers ne relevait pas toujours d'un cœur bienveillant. Il y avait de la férocité dans mon regard, et c'est ce qu'on ne pardonnait pas à la douceur qu'on avait cru pouvoir se promettre de ma part. M'étant cru longtemps voué au sacerdoce, j'avais grandi dans cette ville avec des airs d'ange, et je me révélais une espèce de démon, chargé de menaces et de maléfices. On se souvenait de mon passé de jeune lévite, on attendait de moi un prêtre de mansuétude, et l'on se trouvait en présence d'un monstre dont la lucidité offensait deux fois, parce que, venant de moi, elle surprenait, elle décevait, elle scandalisait davantage.

Il y a dans la création littéraire un piège aussi insoupçonné de l'auteur que du lecteur. Ce que la réalité présente à celui qui se prépare à écrire, c'est un individu déterminé ou une situation donnée qu'il étudie à son gré ou plutôt à celui de l'inspiration, et il y a presque aussi loin de ce point de départ à l'œuvre achevée que de l'ensemble des faits catalogués par le physicien aux hypothèses et aux lois qu'il tirera de leur continuité. Le modèle n'a été que l'occasion de concevoir un personnage ; bien vite le personnage cessera d'être le modèle, cela dans la mesure où celui-ci, porté sur un plan nouveau, sera poussé de développement en développement jusqu'à ses confins. A partir de quel moment imprévisible le modèle est-il perdu de vue, le destin idéalisé du personnage n'a-t-il plus affaire avec la personne réelle qui l'a amorcé ? Mystère. L'écrivain, ce faisant, obéit seulement à une nécessité intérieure. Il agit avec

le personnage comme avec une créature de son choix qu'il se croit libre de solliciter pour la conduire, selon, à une dégradation ou à un sublime imaginés. De là naît le litige insoluble entre celui qui croit se reconnaître dans un livre et celui qui le tient à sa merci, se détachant peu à peu de l'observation pour aboutir à des conséquences, à un dénouement pathétiques. Le conflit est douloureux. Le modèle crie au sacrilège, à la trahison : « Voyez, proteste-t-il, ce qu'on a fait de moi. » Or l'auteur n'a pas prétendu se conduire en biographe, mais en poète (et je prends ce mot dans son acception originelle, dans le sens que lui donnaient les Grecs). Impossible de s'entendre avant longtemps.

Ce qui accroît mes remords dans la confrontation que je tente sans cesse avec ceux que j'ai fait souffrir par mes écrits, c'est que les circonstances me mettaient personnellement à l'abri des représailles que j'avais suscitées et peut-être mérité d'encourir. J'habitais Paris et, à mon dam, ce sont ceux que j'aimais le plus qu'on a persécutés à ma place. Je pense à mon père surtout qui était l'homme le moins fait pour supporter l'atmosphère irrespirable où je l'avais précipité malgré lui. Sous des dehors assez rudes, il cachait le cœur le plus sensible. Né pour la sympathie, personne n'était moins enclin que lui à se passer du sourire des gens parmi lesquels il devait se mouvoir quotidiennement, et du jour au lendemain, par ma faute, il s'est vu en butte à la colère d'une ville entière. Non seulement ceux qui jusqu'alors le saluaient de loin, mais ses amis lui faisaient grise mine à cause de moi. L'isolement, l'hostilité à laquelle se trouva condamné cet homme infiniment sociable dut confiner à une sorte de martyre. Mis en demeure de renier son fils ou de renoncer à l'affection, à l'estime d'une communauté dont il partageait la vie, on devine son tourment. Généreux, il ne changea rien à sa manière d'être avec moi, me

cachant ses larmes, m'épargnant toute réprimande, de peur de m'attrister inutilement ou injustement, mais j'entendais ses plaintes, dont il gardait pour lui l'amertume.

Ma mère, c'était tout différent. Sa fierté avait je ne sais quoi d'indomptable, et sa foi en mon avenir a sans doute fait qu'il ne lui a pas déplu de se sentir enveloppée avec moi dans l'ostracisme qui me frappait.

A mon excuse, ceux de mes modèles qui m'ont le plus violemment détesté, je ne les avais choisis que parce que leur originalité m'intéressait davantage, parce que leur singularité me fascinait. Loin d'avoir été amené à les peindre par aversion, c'est un attrait irrésistible, des affinités ardentes entre nous qui les avaient désignés à mon attention, pour que je fisse d'eux mes héros.

Rétrospectivement, il me semble que le malentendu qui s'est établi est né d'une différence de points de vue, plus exactement de partis pris opposés sur la moralité. Pour moi la grandeur morale n'a aucun rapport avec le conformisme, seulement avec la force du caractère, et Dieu sait que ceux qui ont eu droit de ma part à un portrait n'en manquaient pas. Aujourd'hui, la mode fait que tout le monde tend à ressembler à tout le monde, alors que dans mon enfance et ma jeunesse la plupart des êtres qui m'entouraient, qui peuplaient Guéret, ne ressemblaient qu'à eux-mêmes. Les originaux, les types foisonnaient ; autrement dit, mon individualisme forcené était à son affaire. Chacun y avait sa mystique propre que je me suis appliqué à dégager de ses manies, et il n'y avait que le pittoresque des silhouettes, de l'accoutrement pour le disputer à l'étrangeté des états de conscience. Quelle fête pour le regard et pour l'amateur d'âmes, pour le peintre et pour le psychologue ! Et c'est du plaisir que j'ai pris à faire l'inventaire de ce petit monde d'autrefois qu'on m'en a voulu, c'est la saga-

cité de mes observations qu'on ne m'a pas pardonnée.

Ainsi m'est-il permis de penser que j'ai vécu (c'était mon destin) un des drames les plus poignants que puisse connaître un homme. Appelé à écrire, sans trop savoir ce que je faisais d'abord, j'ai obéi à une vocation impérieuse où il entrait de la fatalité. Perspicace, quand il eût convenu de fermer les yeux, parce que j'avais affaire à des gens secrets, plus soucieux de rester ignorés que d'être connus, je m'exposais à leur malédiction. En exaltant ou en exhumant leur mystère, je les offensais.

Peut-être si j'avais eu des dons différents, plus médiocres, le risque eût été moindre, et c'est ainsi qu'au lieu de m'apporter la moindre considération dans la ville que j'aimais, mes travaux ne m'attirèrent que confusion et mépris. Bien que des années aient passé sur ces éclats douloureux, comment ne serais-je pas amené à faire cette réflexion aujourd'hui, à savoir que, s'il m'est permis de m'entendre avec les vivants, je ne serai jamais à l'aise tout à fait avec les morts, me demandant s'ils sont apaisés. Par respect pour eux, j'ai hésité longtemps à me manifester dans le voisinage de leurs tombes, et ce n'est pas sans scrupule que j'ai consenti à le faire ce soir, en ce moment même. Comment ne pas me souvenir que certaines de mes victimes ne rêvaient que de me survivre pour lapider mon cercueil et que l'une d'elles, la plus respectée peut-être, a prié jusqu'à son dernier souffle pour ma damnation éternelle. De telles rancunes, comment les avoir suscitées et se sentir en repos ? L'écrivain, s'il était tout à fait maître de ce qu'il fait et seul responsable de son œuvre, serait sans doute impardonnable. Aussi les honneurs que l'on peut me rendre se tournent-ils en deuil. Ils sont le prix de trop de chagrins et me rappellent seulement que ceux qui auraient le droit de s'en féliciter ne sont plus. »

La conférence fut beaucoup plus longue. J'ai tenu à rappeler seulement le passage qui concernait Chaminadour.

Anxieux, j'avais passé l'après-midi dans mon lit, en proie d'abord à une sorte de stupeur. La confrontation qui approchait me bouleversait. L'état de prostration où je me trouvais alerta ma sœur, qui vers cinq heures vint se pencher sur moi et me dire : « Désires-tu quelque chose ? » Je lui ai répondu : « Oui, demeurer à cette place où je suis, éternellement. » A ce moment, je pensais sans doute un peu à Paris, aux tigresses que j'y avais laissées, à mes bourrelles.

Il faut que je dise que le lit où j'étais couché était celui où mon père et ma mère sont morts et qu'il occupait exactement la place où l'un et l'autre ont rendu le souffle, et l'on comprendra mieux la douceur que je goûtais à m'y assoupir. C'est dans les bras des miens presque et de leur dernier sommeil que je dormais. J'avais fini par y trouver le repos le plus doux et je dus faire un effort de l'autre monde pour m'y arracher.

Rien ne vous occupe aussi bien jusqu'à l'obsession comme ce qu'on ne peut dire à personne. D'avoir à reprendre le chemin de Paris le surlendemain me faisait me révolter. Tout le monde autour de moi me parlait dans les meilleurs termes d'Élise et de Céline, et j'étais bien obligé de répondre sur le même ton. Je les donnais comme irréprochables et pleines d'égards pour moi, quand je ne pouvais oublier comment elles s'étaient conduites, l'une et l'autre, la veille du pèlerinage que j'allais faire, le plus important de ma vie, sans les avoir embrassées. Rien ne vous isole comme cette sorte de mensonge qui accompagne le désespoir, quand on le garde tout entier pour soi.

Ce matin, très tôt, je me suis rendu au cimetière, pour faire hommage à mes parents du bouquet qui avait la veille assisté à mon espèce de couronnement. Je voulais qu'ils en eussent leur part. Est-ce que je ne leur dois pas tout ce que je suis ? Comme je les ai bien aimés un moment. Il me semblait les entendre m'appeler leur Marcel et me dire qu'ils m'attendaient où je dois venir, que le peu de temps qui nous sépare est déjà presque révolu.

Fermant les yeux, à peine les fleurs magiques avaient-elles touché la pierre de leur tombe, je me suis senti enveloppé dans une sorte d'intimité parfaite avec ma mère, mon père, grand-mère Blanchet, tante Alexandrine. Il ne s'agissait pas pour moi de les voir. C'était, bien au-delà des images, une sorte de communion entière et puis, peu à peu, comme si l'on avait ouvert les cercueils, j'ai aperçu l'état de leurs squelettes, mais sans la moindre horreur. Les âmes de mes bien-aimés m'avaient prévenu, ce qui m'empêcha de prendre au sérieux ces restes mortels que je considérais sans tristesse.

Mot profond de ma sœur : « J'évite de trop fleurir la tombe des nôtres, de peur de faire sentir aux autres morts qu'ils sont oubliés ».

Mais l'heure du départ est proche. Déjà je me détourne de Chaminadour, comme au sortir de la scène où il vient de jouer un rôle emprunté dans une comédie ou une tragédie de hasard, l'acteur se reprend à vivre à son compte.

C'est vers Paris que je m'oriente, où m'est réservé je ne sais quoi, et je ne puis m'empêcher de songer à l'archiprêtre Cialis que son évêque attendait le soir à Limoges pour le fustiger et qui mourut dans le train, en quittant Guéret. Me demandant quelle réception me serait faite par Élise au débotté, comment ne pas souhaiter d'être dispensé de ce vis-à-vis par un arrêt du cœur ?

Les ténèbres qui ont plané sur ce voyage s'appesan-

tissent. Je revois mon foyer peu sûr, cette femme qui me tourmente à plaisir, l'enfant charmante mais capable de me renier pour un sourire de sa mère. Sans doute, je sais bien qu'elle m'adore au fond et qu'Élise m'aime en barbare qu'elle est, sans se l'avouer, ni surtout me l'avouer.

L'incroyable, c'est que j'aie soutenu cinq jours mon personnage et que personne ne se soit aperçu de ce qu'il cachait de désarroi.

Maintenant, il me faut rentrer chez moi comme un étranger, en me demandant ce que je vais bien pouvoir y trouver d'insolite, vu les toquades chères à Élise. Je ne serais pas étonné de débarquer au milieu d'un festin donné à mes frais au favori du jour ou à quelqu'un de mes détracteurs.

Je ne compte guère, en fait de douceur, que sur l'accueil de ma chienne, qui au départ s'était jetée à ma suite éperdue, quand elle s'aperçut que je la quittais.

Ce qui vient de se passer dans mon sommeil, avant que je me lève, est-il prémonitoire ? Jamais dans la réalité la présence d'Élise ne m'a été plus sensible que dans ce rêve. Non seulement je la voyais comme on ne voit que soi-même. Je veux dire qu'on en surprend, en même temps, d'un seul regard le dedans et le dehors, l'endroit et l'envers. Je connaissais son poids, parce qu'elle venait de se trouver mal, affalée dans mes bras, non sans tendresse. Ses cheveux me caressaient le front. Mais pourquoi ce sanglot désespéré qui m'arrache à moi-même ? Elle s'abandonne, elle se livre. O le relief de ce visage renversé, le pathétique de ce corps effondré ! Voilà qu'elle se rend, me disais-je, quand tout d'un coup elle se redresse, pour me cracher au visage. Ensuite, je n'osai plus me rendormir, de peur de la retrouver, et le train qui m'emporte me ramène à elle fatalement.

*(A suivre.)* MARCEL JOUHANDEAU

# SONGES

## THE LADY OF SHALOTT

*Dans la barque à la dérive*
*Couchée sur ses longs cheveux*
*Glissant muette morte vive*
*Sans rien voir ouvrant les yeux*

*Les iris la devinaient*
*Les joncs lui donnaient passage*
*Les saules en vain pleuraient*
*En vain penchaient leur feuillage*

*De sa chambre enfin quittée*
*Pour une image au miroir*
*L'image a fui la croisée*
*L'amour péri dans le soir*

*Le cheval le chevalier*
*Le visage entraperçu*
*Le signe mal figuré*
*Le verrou trop tôt rompu*

*Dans la prison enchantée*
*L'envers du monde brodant*
*Fallait-il tant désirer*
*Quitter l'ombre pour le vent*

*Fallait-il poursuivre un songe*
*Au passant fallait-il croire*
*Il n'a dit un seul mensonge*
*Le mensonge est dans l'espoir*

*Seule au fleuve abandonnée*
*Qui la berce sans amant*
*L'amour comme une fumée*
*Brûle le rêve et le sang*

*La barque au quai se balance*
*Rêve pour rêve échangeant*
*Et rend au premier silence*
*La belle morte en rêvant.*

## TORCELLO

*Géante Vierge au ciel de pierre*
*Flamme droite et noire dans l'or*
*Reine sans pitié ni colère*
*Debout aux berges de la mort*

*Je voudrais dormir à vos pieds*
*Dans l'herbe de vos marécages*
*Ma main dans une main serrée*
*Près de mon visage un visage*

*Les trompettes de votre Fils*
*Au Jugement pourront sonner*
*Les archanges de Sa justice*
*Me peser et me condamner*

*Si la main ne quitte ma main*
*Si l'épaule ne fuit ma joue*
*Ses démons et Ses chérubins*
*Ne m'arracheront à ma boue*

*Si douce au paradis pareille*
*Que je donne l'éternité*
*Pour ce seul rêve sans réveil*
*Et ce blanc sommeil accolé.*

## SUR LES GRANDS FLEUVES

*Sur les grands fleuves ni les lacs je n'ai jamais navigué*
*Ni dormi sur la haute mer au roulis des long-courriers*
*Mais la barque où je m'enfuis glisse au fil d'une eau plus profonde*
*Que la rivière aux trois tours qui cerne et défend l'autre monde*
*Le prix du passage est payé dans de secrètes balances*
*Le pays de refuge proche est caché dans le silence*
*Nul ne demande où je vais pour m'arrêter aux frontières*
*Je vois bouger et briller le ciel dans la glace sorcière*
*Bientôt s'allumera le fanal pour Sinbad le Marin*
*Le bonheur me tient à la gorge et m'enchaîne pieds et poings.*

## LES FILS

*Les fils qui m'ont attachée*
*Sont plus fins que des cheveux*

*Si la main les tire un peu*
*Qui les a pris à poignée*

*J'entends répondre sans voix*
*La captive volontaire*
*La muette la prisonnière*
*Que je cache au fond de moi*

*Son sang me brûle les veines*
*Des épaules aux genoux*
*Elle se tait mais c'est nous*
*Qui perdons ensemble haleine*

*Si les fils incandescents*
*Leur réseau de moi détachent*
*Si l'étreinte se relâche*
*Par quoi je vais respirant*

*Je deviendrai cendre éteinte*
*Scorie poudre et sable au vent*
*Gravats débris pavement*
*Sel de gemme asphalte peinte*

*Pour me renfoncer en terre*
*Au plus proche au plus commun*
*Pour que la chaleur des mains*
*Se refroidisse à la pierre*

*Et que me marche dessus*
*Le roi qui m'a caressée*
*Déchirée brûlée jetée*
*Vide défaite et rompue.*

## LES CHEVAUX

*Les chevaux des songes sont de pierre*
*Ils traversent la nuit galopant*
*Leurs sabots sur le sable des clairières*
*Impriment leurs pas dans le jour levant*

*Tout au travers de leur corps de marbre*
*Et de leur crinière immobile au vent*
*On voit bouger les troncs noirs des arbres*
*Le faîte à hauteur de leurs naseaux blancs*

*Ils se suivent à peu de distance*
*Ils vont toujours seuls ou bien par deux*
*Leur course est muette dans le silence*
*Quatre fois ils m'ont prise avec eux*

*Ils m'ont conduite au château désert*
*Sur les dalles j'ai marché pieds nus*
*La nuit flambait par le toit ouvert*
*Personne au rendez-vous n'est venu.*

## LES EAUX NOIRES

*Lorsque vous avancez dans ma nuit*
*Vous n'êtes pas vous, je suis une autre*
*Cette autre ne sait pas qui je suis*
*Vous ne savez pas que je suis vôtre*

*Nous marchons sur la rive d'un fleuve*
*Sur un étroit sentier de halage*

*Sur le rebord d'une digue neuve*
*Sur les hautes marches d'un barrage*

*Jusqu'à la plaine où sont de grands arbres*
*Qui se reflètent dans les eaux noires*
*Jusqu'aux herbes où luisent des marbres*
*Dans le silence et le désespoir*

*Et je crie sans un cri sans un mot*
*Parce que la nuit vous a repris*
*Les chemins sont coupés par le flot*
*Ah qu'il m'emporte avec ses débris !*

DOMINIQUE AURY

# NOUVELLES BRÈVES

## HISTOIRE D'UNE FILLETTE MÉCHANTE ET UN PEU FORTE

Catherine était une enfant blonde, peu loquace, et qu'on aimait bien. Elle n'était pas jolie du tout, mais ne se faisait pas remarquer, bien qu'elle fût assez grosse. Un jour, elle tomba sous une grande charrette qui allait un train d'enfer et mourut sur le coup, dans un grand fracas. On découvrit un peu plus tard qu'elle tenait une sorte de journal : portraits perfides et minutieux d'amies, de parents d'amies ; brouillons de lettres anonymes ; notes détaillées sur l'emploi du temps et les conversations des domestiques, etc...

La mère de Catherine, femme tout à fait folle, mais de qui le monde s'accordait à reconnaître le caractère enjoué, se prit à rire de bon cœur à la lecture du premier cahier. Le second était intitulé « Ma cochonne de mère ».

## L'EXPRESSION FAIT LA PASSION

Sitôt que le prince Nicolas se met au piano, Nathalie bat l'air des deux mains : elle crie que c'est beau, qu'elle aime ça, puis remplit la maison de gémissements et se

plaint longuement d'être une sensitive et de ce fait vouée à la souffrance : « Heureux, dit-elle, le prince, qui est sourd et n'entend pas ce qu'il joue ! »

De grandes passions naissent de belles attitudes ; Nicolas prétend qu'on éprouve nécessairement ce qu'on exprime et que Nathalie finit par se prendre réellement à la musique, du moins à une idée de la musique : « La pauvre est sourde — et myope à ignorer qu'on en joue, privée de ses lunettes ! » Ce disant, il songe peut-être à lui qui, pour n'avoir jamais laissé paraître ses émotions, est devenu incapable d'en ressentir aucune.

## COMBAT D'UN FINANCIER CONTRE UN ANGE

H. ne peut rien contre Jobelain, car Jobelain n'entre pas dans son système. « Monsieur, vous êtes un malhonnête homme ! » dit H., hors de lui, et Jobelain, qui est un ange, répond : « Oui, je suis malhonnête, mais je suis pauvre ! » Et puis il se fâche à la fin : « Est-ce ma faute à moi si je vous dois de l'argent ? » H. est en fureur, en nage : il est si furieux qu'il ne sait que faire ; d'ailleurs il ne fait rien, si : il rougit, il s'étrangle. Il dit qu'il a fait deux guerres, qu'il a des charges énormes, des soucis, des engagements, et qu'il entend qu'on respecte son âge et sa situation. « Moi, réplique Jobelain, je suis diabétique, j'ai épousé une idiote, et je ne me plains pas ! »

## PÈRE ET FILS

Père et fils, il faut le dire, ne se sont jamais accordés ; d'un étage à l'autre, on les entendait s'engueuler, un régal ! Mais à leur manière ! « Sang de

Dieu, c'est assez, mon père ! — C'en est trop, sortez ! — Vous m'en rendrez raison, par la Vierge ! — Brisons là, monsieur ! — Passez donc, je vous prie », etc... De vraies petites fêtes : j'adore ce genre d'histoires, moi, j'engraissais ; je fleurissais. Je faisais envie à tout le monde... « Brisons là, monsieur !... » Un beau jour, plus rien, silence total : ils s'écrivent maintenant : « Machin, ordure, faisan, truqueur ! — Enfoiré, bougre, mal fichu ! — Je te viderai la panse, andouille ! — Je les connais, tes embrouilles, vieux poisson ! » etc... Heureusement que je fais les boîtes à ordures.

## PETITS CAILLOUX RONDS ACIDULÉS

D'une fermentation, d'un grouillement continuels sortent partout dans le grand corps de Juliette des vapeurs de sentiments et de sensations qui la troublent. Et puis mille préoccupations, mille travaux menus la distraient de Son Amour. Elle s'est « livrée » à Marcel et le lui dit, mais songe que son bridge a sauté. Elle s'est exaltée toute la matinée, elle a gémi, soupiré, versé des larmes et ouvert ses bras, mais aussi beurré des tartines et pris deux suppositoires. C'est qu'une passion n'est pas une chose dure et finie, comme un galet dans le courant : elle est diluée dans le temps qui charrie et mélange tout.

En revanche l'idée que se fait Marcel de l'amour est, elle, pareille à un caillou rond, poli, et qui serait acidulé.

## UNE DAME QUI VA TOMBER BIEN BAS

« Je vendrai tout ! » me dit-elle en trempant frénétiquement sa serviette dans le seau à glace ; elle la secoue en l'air, l'étale sur son front, puis la déchire avec ses dents, car elle vendra tout : ses souliers. Elle appelle le maître d'hôtel. Elle vendra ses souliers au maître d'hôtel, s'il en veut : son prix sera le sien ; elle n'a pas le choix ! Qui veut de ses souliers ? Elle en brandit un par le talon : il est en crocodile des Vosges. (Eh bien oui, elle déconne ; elle le sait, il faut qu'on le sache !) Elle bave un peu, mais très peu : « J'en ai merre, merre, merre ! » Elle est vulgaire, mais d'une façon inouïe. Une femme de ménage usant de ce ton qu'elle prend ne trouverait pas d'emploi. Mais cette dame de la société va déchoir, on le sent bien : elle est déjà perdue : elle va tomber très bas.

En sortant, ses souliers à la main, son grand chapeau noir sous le bras, elle demande au portier s'il croit en Dieu : il y croit ! Igitur elle peut y croire aussi, car ce garçon n'est pas plus bête qu'un autre. « N'est-ce pas, mon petit ? »

« Oh non, madame ! »

## L'HONNEUR ET LE SANG

Un jeune boucher vif, beau, rouge, et qui marche les jambes écartées tant il y en a dans son raide pantalon, vient d'ouvrir boutique non loin de chez Georges, qui ne s'en remettra pas : il maigrit, il engueule tout le monde : « Alors, vous aussi, vous mangez de la viande ! — Eh

bien oui, dis-je. — Libre à vous, mon cher monsieur, mais si vous la voulez bonne, allez donc l'acheter en face ! » La petite femme de Georges s'affole et remue les bras dans sa cage, derrière une plante verte : « Qu'est-ce qui te prend ? — Dehors, tous ! » Mauvais boucher, grand tragédien, Georges brandit un couteau : l'honneur se cultive dans le sang.

## L'AMI WIENER

Wiener pense juste, parle le latin, n'exerce aucune influence, mais se nourrit de rien : il est de ces gens qui, peu exercés au maniement des armes et de vue faible, dressent partout des barricades et meurent jeunes, percés de balles perdues : vivants ils coûtent peu à la Nation, morts, quelques fleurs simples déposées par des autorités qu'ils ont combattues sous un autre régime.

Parce qu'il est de la gauche, l'ami Wiener a juré qu'il ne baiserait jamais la main d'une dame et pourtant se fait une idée haute des femmes qui sont des êtres nobles et délicats. Poète, il a chanté leur parfum, la blancheur de leurs mains, leurs pieds mignons, etc... Pur parmi les purs, il a les épaules étroites, le sexe rétif, les ongles noirs et croit que tout homme est malodorant.

## LOCOMOTIVES

Elle a levé la tête ; on dirait qu'elle cherche un oiseau dans le grand lustre : « Entendez-vous ce sifflement ? — Non ! — Écoutez bien ! — Eh non, je vous assure ! —

Il y a chez ma femme quelque chose d'une mystique, me dit tranquillement Jobelain ; seulement elle ne voit pas la Vierge ! elle entend siffler des trains ; cela tient, je pense, à ce que ses parents tenaient boutique autrefois à Pantin, près de la voie ferrée. C'est là que je l'ai ramassée, un soir de mélancolie, par méchanceté pure : pour me punir. Parce que je la trouvais miteuse... — Voyez comme il est, fit-elle, ce matin il avait honte, il voulait pas manger et me demandait pardon. Il le savait bien, allez ! qu'il serait carne tout l'après-midi, mais c'est sa nature, on n'y peut rien ! »

## VENTRE ET DESTIN DE Mme GUYON

Quelques-uns se souviennent d'une Mme Guyon noire, vorace et léoparde ; ne donnant jamais, usant peu, tuant son monde à la tâche : avare, féroce, hypocondriaque et riche. Elle était maigre alors, mais portait un gros ventre douloureux qui était le tourment et l'affaire de sa vie. Un beau matin, ses employés la trouvèrent sur le dos et appelèrent un médecin qui la fit mettre à l'hôpital. Ce fut deux semaines ou trois plus tard une autre Mme Guyon qui en sortit, douce, légère et vive. D'ailleurs la plupart des gens en parlant d'elle évoquent une femme à la fois pieuse et frivole qui voua, paraît-il, sa petite fortune moitié aux garçons, moitié aux œuvres de charité.

ANDRÉ JUXTER

# LA SCULPTURE ROMANE
# OU
# LE JEU DE LA PIERRE ET DE LA FOI

## I. LA PIERRE

Tout style est d'abord un certain choix dans l'innombrable possible. On est pointilliste parce qu'on a choisi la lumière, on est cubiste si l'on a choisi le volume et la ligne, on est baroque quand on s'intéresse au mouvement. C'est l'unité qui est source d'art, non le multiple. Quand ce serait une nécessité extérieure à la pure volonté d'art, tout ce qui concourt à ce resserrement, à cette convergence de l'effort, est bon ; de sorte qu'un art peut tenir sa grandeur des contraintes qui pèsent sur lui : tel l'égyptien. Et ces « Règles », pour parler comme nos Classiques, plus ou moins consciemment admises, absurdes ou logiques, élaborées ou héritées, qui l'enserrent dans sa création, si elles étouffent l'artiste médiocre, servent le grand. Sa réussite est dans son aisance au milieu d'elles, et non, comme on l'a trop dit, dans la manière dont il leur échappe.

La chance de la sculpture romane fut d'être un art, non pas mineur, non pas même secondaire, mais *dépendant*. La chance du sculpteur roman fut que les nécessités qui régissaient son art n'étaient pas sculpturales, mais architecturales ; de sorte qu'il n'a jamais eu à élaborer une esthétique, mais seulement à inventer des formes : ce qui est une liberté singulière.

Une sculpture romane n'était pas d'abord sculpture : elle était chapiteau, linteau, tympan, archivolte ou trumeau. Et si l'on veut comprendre l'art roman, il faudra bien en définitive se convaincre qu'il n'existe pas de statue romane, mais seulement des églises sculptées. On ne saurait ni matériellement, ni en esprit, détacher une sculpture de l'édifice qui la porte : les quelques œuvres, du reliquaire de Conques aux Vierges d'Auvergne, qui existent à l'état libre en quelque sorte, sont si proches du travail de l'orfèvre qu'elles ne constituent pas une véritable exception. Tel petit ange au contraire, perdu, à Vézelay, au coin d'une porte, fait à lui seul craquer les notions rigides qu'avec la Distinction des Genres nous avons héritées de la Renaissance. Hors de toutes les catégories, il n'est que l'angle d'une porte ; un angle de porte en forme d'ange. Son corps est déformé au mépris de tout réalisme (mais quel réalisme, quand il s'agit d'ange ?). Pourtant, il est beau en cet endroit, et dans la mesure même où la fonction, le lieu, la matière, les *contingences*, rendent compte de ce qu'il est, tel qu'il est.

Il ne convient pas d'en faire un symbole, car ce serait rétrécir l'art roman à l'un de ses aspects ; mais cette difficulté que l'on éprouve à diviser une œuvre romane en ses éléments en est une caractéristique essentielle. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'art roman est si pauvrement représenté dans nos musées : il faudrait y transporter des portails entiers, des édifices entiers. Et s'il y apparaît ingrat, c'est qu'une œuvre romane n'est belle qu'en sa totalité. Hors de son cadre, coupé de sa destination, détaché de sa fonction, le fragment perd son sens : il n'est plus qu'un matériau inerte et vide, intelligible au seul archéologue.

*

Ce qu'un Classique appelle « beautés », « élégances » et « grâces », c'est ce qui lui sert à dissimuler la nudité de la muraille, à égayer la rigueur de la ligne architecturale : les « agréments » dans la musique baroque ou les « ornements » de la rhétorique classique viennent de même infléchir la ligne mélodique ou dissimuler la pure logique du raisonnement. Pour Boileau, qui est un bon témoin, le poète est celui qui

*orne, élève, embellit...*

A l'époque romane, masses, lignes, volumes valent par eux-mêmes et se suffisent. Si l'art roman est parfois austère, c'est par cette discipline intérieure qui interdit au mur d'être rien d'autre que mur : mur fait de pierres « en un certain ordre assemblées », afin de clore, de couvrir, de protéger — et tout ensemble d'être beau, sans attendre jamais que du dehors cette beauté lui soit apportée. Avec le même soin que l'art du XIIIe siècle mettra à briser la muraille, à la disperser dans l'espace, à la découper pour la remplacer par la pure lumière du vitrail, l'art du XIIe cherche à la protéger, à n'en briser jamais l'unité et la plénitude.

L'architecture romane se passe souverainement de l'ornement ; et non pas seulement de l'ornement « extérieur », statues, bas-reliefs ou frises, mais de celui, interne et plus subtil, que constitue la ligne même de l'édifice lorsque, se détachant un instant de sa stricte nécessité, elle s'incurve et se fait parure. Souligner, sur une photographie de Vézelay, les points où s'est fixée la sculpture revient à tracer un schéma de l'architecture elle-même. L'intersection des volumes et des plans, le jeu des voûtes et des arcs, la rencontre de leurs courbes génératrices sont les cadres, imposés par la structure même de l'œuvre, que le sculpteur s'attache à faire valoir. De sorte que l'ornement apparaît comme la continuation de la construction. Il ne se contente pas de la respecter, d'en

épouser les formes : il travaille à retenir l'attention sur les centres nerveux de l'édifice, sur les lignes et sur les points qui y possèdent une valeur en quelque sorte stratégique. Loin d'en brouiller ou d'en dissimuler l'ordonnance, la sculpture ne vise qu'à la rendre plus claire et à en proclamer la logique. A la limite, elle n'est plus qu'une sorte de raffinement d'architecte, — d'un architecte soucieux de parfaire son œuvre en soulignant ses propres intentions.



Mais l'unité d'un édifice roman s'éclaire lorsqu'on connaît la communauté de ceux qui l'ont bâti. Il peut y avoir, il y a effectivement différence de talent et d'habileté, mais jamais de « métier » ou de « milieu » ou de « classe » entre un tailleur de pierre qui fabrique ce que nous appelons un matériau et un autre qui exécute ce que nous appelons une œuvre d'art : tous deux sont alors plus simplement et ensemble des maçons. Et l'architecte, qui se nomme en ce temps Maître d'œuvre — quelle simplicité, mais quelle toute-puissance aussi dans ce *titre*... — a un égal pouvoir sur toute pierre : pierre taillée, pierre sculptée sont de même race ; elles entrent de la même manière dans l'édification de l'œuvre.

Qui comprendrait l'art roman sans avoir senti assez cet amour du beau mur solide et fort et de la belle pierre dure et du bel appareillage rigoureux, — un amour simple et rude, artisanal ? Et qui comprendrait la sculpture romane sans avoir vu que le même amour et le même respect chez le sculpteur sont encore les sentiments d'un maçon ?

Ne pas diviser, ne pas morceler la surface ; lui conserver ce qu'elle a d'uni, de compact, sa densité. Celle qui doit être sculptée, qu'elle ne soit pas pour autant différente de celle qui est nue : qu'elle reste un plein, une

masse ; que les volumes y soient imbriqués de manière aussi serrée que dans l'appareillage le sont elles-mêmes les pierres de taille. Tel est le secret, le seul secret de composition des tympans romans.

Oui, la perspective en est bannie : mais parce qu'on ne perce pas un trou dans un mur. Un mur est un plein ; il ferme, il arrête, il clôt. Il est une longueur et une largeur dans un certain ordre et dans un certain nombre et une certaine figure. Une troisième dimension n'y a point de sens, et point de place. Elle le détruirait autant qu'une brèche. La différence de traitement des personnages assis, sur un tympan (où ils ne doivent pas établir une profondeur), et sur un chapiteau (où la saillie des jambes coïncide au contraire avec la nécessité d'un relief), est une preuve que c'est par parti pris, et non par maladresse, que le sculpteur évite toute perspective. Même au tympan de Beaulieu, l'étonnante superposition des plans que l'on trouve, à gauche du Christ, n'établit pas une profondeur.

Il est vrai aussi que la taille décroissante des personnages d'un tympan correspond à une sorte de hiérarchie spirituelle : l'art roman aime ce genre de symboles. Mais il y a autre chose. Un tympan est une figure géométrique, et qui n'est pas indifférente ; il s'établit nécessairement entre elle et ce qui se trouve à l'intérieur une certaine relation, qui ne peut être, elle non plus, indifférente. De même qu'à Conques, on voit la composition des scènes se plier à la structure triangulaire du fronton, de même toute scène inscrite dans un tympan se plie au demi-cercle. Partout nous voyons le tympan imposer sa loi et les personnages, de petite taille aux extrémités, grandir progressivement à mesure qu'ils se rapprochent du centre, où siège un Christ immense, lumineux du seul fait de sa masse sans ombre, dont la mandorle, en retour, se transmet de proche en proche, ployant les anges et les apôtres, ou tordant nerveusement, à Moissac,

les animaux de l'Apocalypse, et vient ainsi rejoindre la limite extérieure du tympan. L'admirable est moins la présence ici d'un symbole, que la correspondance géniale établie par le sculpteur entre la composition qui lui était imposée par la *loi de l'espace plein* et la perspective hiérarchique qui lui était dictée par sa Foi.

★

Qui parle ici de maladresse ? Peut-on croire, après avoir contemplé le visage et la prière des apôtres d'Autun, que les proportions de leur corps soient dues à la maladresse ? Et les chapiteaux figurés de Saint-Benoît-sur-Loire, auprès de leurs admirables frères corinthiens ? Maladroits, pourquoi ? Parce que les corps y sont trop longs, ou trop courts, ou inclinés contre toute vraisemblance ? Mais quelle vraisemblance ? La vraisemblance n'est pas plus pour Gislebert d'Autun une nécessité absolue, que pour le romancier l'authenticité du fait relaté. Il est d'autres lois : celle du chapiteau, celle du tympan, celle de la voûte.

Celle aussi de la colonne : et c'est, à Saint-Denis, à Saint-Loup-de-Naud, à Avallon, à Vermenton, — à Chartres —, la suprême invention de l'art roman, à l'instant où il va se métamorphoser, de la statue-colonne, où la figure de l'homme vient s'intégrer sans rompre la géométrie. Création limite, presque abstraite tant elle est volontaire, et qui se défait elle-même presque instantanément dans la statue gothique, sa négation : car dès l'instant où cette statue-colonne qui a déjà, par son visage, perdu le hiératisme roman, aura perdu cette rigidité qui lui est imposée par sa fonction pour s'animer dans le mouvement, c'est toute l'esthétique romane qui s'effondrera. C'est ce seul pas, insensible, mais décisif, qui sépare le roman du gothique.

L'art roman ne méconnaît pas la Nature. Il ne la

méprise pas. Peut-on avoir sculpté Autun sans avoir foi que le monde est beau et que la Création et que toutes choses sont bonnes ? Le mépris du Monde est d'un autre temps : le moyen âge, s'il est ascète, n'est ni protestant, ni janséniste. Mais il sait, au sein même de la luxuriance bourguignonne, ou dans le foisonnement minutieux des façades poitevines, que les joies terrestres ne sont pas les seules, et qu'il est une beauté dans l'obéissance aux Fins Dernières. Gislebert étire un corps s'il faut combler un vide, ou le courbe, ou le brise, si la beauté de son œuvre demande que quelque part un fragment oublie qu'il aurait pu, dans ses propres limites, être harmonie.

Et c'est de la même manière qu'à Carennac un petit moine, brisé, cassé, tassé, remplit de sa silhouette grotesque l'angle aigu de la voussure et du linteau, — chantant la gloire de Dieu, qui demande que nulle place ne soit vacante, avec les mêmes mots qui sont ceux de Violaine devant le mystère douloureux de sa vie :

*Ce n'est pas à la pierre de choisir sa place,*
*mais au Maître de l'Œuvre qui l'a choisie.*

*— Loué donc soit Dieu qui m'a donné la mienne*
*tout de suite et je n'ai pas à la choisir. Ah!*
*que le Monde est beau et que je suis heureuse*[1] *!*

Car la figure dans l'édifice est insérée de la même manière que l'homme du XIIe siècle dans le Plan de Dieu : le Monde roman n'est pas humaniste, mais architectural. L'homme roman y est à la fois lié et irremplaçable : il a foi dans un Projet dans lequel il a place, et une place choisie par Dieu ; mais par retour il a foi dans son utilité, car rien n'est vain, rien n'est gratuit. L'épanouissement de la personne ne se trouve pas alors dans

1. CLAUDEL : *L'Annonce faite à Marie.*

son isolement, dans la revendication de soi pour soi-même, mais dans un plus grand abandon, dans une plus profonde identification à une certaine œuvre, dans une plus authentique participation de tout son être à une immense aventure qui est la Construction du Monde.

Et la beauté vient par retour, et comme par réflexion : beauté totale *réfléchie* sur chacun dans la mesure même de sa communion.

*Si tous les hommes comme moi comprenaient*
*l'architecture,*
*Qui voudrait*
*Faillir à sa nécessité, et à cette place sacrée*
*que le temple lui assigne*[1] *?*

II

L'art roman a joué ainsi avec le corps de l'homme. Il l'a étiré pour le faire colonne ; il l'a courbé pour le faire archivolte ; il l'a brisé pour le faire chapiteau ; il l'a gonflé, tordu, disloqué, noué ; il en a fait des triangles, des volutes, des cercles.

Mais prenons garde de ne pas intellectualiser l'art le moins intellectuel qui soit. L'art roman ne recherche pas, comme l'a fait notre cubisme, des schémas abstraits derrière les formes d'un donné vif. La voie qui consiste pour l'étudier à chercher dans la sculpture d'un tympan ou d'un chapiteau quelque géométrie sous-jacente est une voie à rebours. Ce peut être une méthode de travail, mais combien dangereuse, si elle expose à oublier le vrai cheminement spontané, qui est inverse : il ne consiste pas à insérer du vivant dans de l'abstrait, *mais à l'en faire sortir*. Le sculpteur roman ne plaque pas des figures dans

1. *L'Annonce faite à Marie.*

des cadres géométriques, ce sont les cadres géométriques qui dans sa tête et sous sa main s'animent et, de jeux mathématiques, deviennent des formes vives. Car si la courbe d'une voussure, les lignes complexes qui délimitent les plans d'un chapiteau ; si les figures constituées par un linteau, un trumeau, la rencontre de deux voûtes exercent sur le sculpteur une irrésistible attraction, c'est pour se métamorphoser aussitôt sous sa main en personnages, en hommes, en monstres, en oiseaux, en fleurs.

L'art roman est en ce sens le plus concret de tous les arts, celui qui par une sorte de nécessité qui est son génie propre ne cesse d'insuffler la vie à ce qui par essence est immuable, d'animer ce qui par essence est statique. C'est là qu'il faut chercher la relation véritable entre l'architecture et la sculpture, la raison de leur intimité : loin d'être artificiellement accolées, elles procèdent l'une de l'autre.

C'est cette force qui pousse le sculpteur à donner vie au sommet d'une colonne ; à faire surgir cette face d'homme d'un chapiteau de Saint-Bénigne de Dijon, sans pourtant rien changer à sa structure. C'est cette force qui le pousse à transformer un angle en corps, un volume en tête, à faire d'une volute un geste. A faire de ce bloc de pierre soutenant le linteau d'une porte un homme-trumeau ; non pas un atlante, un faux homme jouant à soutenir le monde, mais, puisque le trumeau est un rectangle, un véritable *homme-rectangle*, né de lui, vivant de lui, luttant avec lui — du coude, du genou, du talon, de la tête, pressant la dure limite à qui il doit d'être.

La grande invention de l'art roman n'est pas, on l'a trop dit, d'avoir tenté de plier l'homme à l'architecture ; c'est d'avoir songé d'abord à l'y introduire. Tel était son sens du concret, son culte du vivant, son amour du charnel, qu'il ne supportait rien qui ne fût incarné.

III. LA FOI

Et c'est la marque propre du XIIe siècle : tout abstrait en ce temps prend un visage. Sous la main du sculpteur, ce nœud de lignes et de forces qu'est un chapiteau devient un jeu de formes et de corps, par la même tendance qui pousse l'intelligence romane à figurer l'esprit par la forme sensible du feu, ou la sainteté par la figure parfaite : le cercle. Car l'auréole qui entoure la tête des saints ne s'est pas encore dégradée en ce halo lumineux que l'on trouve dans la peinture classique. Elle est encore véritablement un cercle, elle est un signe, elle signifie, elle est l'expression plastique d'une notion abstraite.

Et l'on ne peut comprendre l'art roman, ni l'âme romane, si l'on ne sait la valeur du symbole.

Nos « Symbolistes » du XIXe siècle, en élaborant leur Poétique, tentaient une offensive contre la tyrannie rationaliste. De fait, tout symbole implique un refus, ou une méconnaissance, des modalités de la pensée positive. Il établit des rapports qui ne sont ni du domaine de la causalité, ni du domaine de la génétique. Il n'est que la reconnaissance de liens irrationnels qui unissent les choses visibles et les choses invisibles. Mais ces rapports et ces liens courent le risque d'être gratuits : et c'est par là que la tentative des Verlaine et des Rimbaud péchait et risquait l'échec. Le symbolisme ne se justifie que s'il reconnaît, par-delà la réalité saisie par la science, une unité fondamentale du monde : il est sans valeur s'il n'est pas fondé sur une métaphysique ; à vrai dire, chaque symbole est lui-même, au sens plein du mot, une *méta-physique*. Le seul vrai symboliste (mais cela ne met pas en cause la valeur poétique des uns et des autres) est chez nous Paul Claudel, parce qu'il est le seul

dont le symbolisme soit un absolu et repose sur un absolu ; l'on comprend la signification que revêt la simultanéité de ses deux conversions, à la poésie, et au Catholicisme : l'une, expression de l'autre, et celui-ci fondant celle-là.

C'est pour une raison semblable que l'art roman nous apparaît tout pétri de symboles : le monde roman est un monde global, un monde total. Matériel et spirituel, âme et corps, choses de la terre et choses de Dieu sont peut-être des domaines séparés, mais non des mondes irréductiblement fermés l'un à l'autre. Il ne connaît pas cette séparation des « royaumes », comme dit Péguy, ce « découpage géographique » en cartes compartimentées que nous avons depuis appris à établir.

« Frère l'Ane », « Frère le Feu » ne sont alors ni des formules vides, ni des personnifications oratoires. L'unité du monde est fondée par la foi en la Création. Toutes choses y procèdent du même Acte divin et s'y rejoignent dans une sorte de parenté ; de sorte que la possibilité de relations autres que les relations logiques y devient non seulement plausible mais presque nécessaire.

Comme nous connaissons véritablement un monde de pensées et de sentiments hors d'atteinte des sens, par l'intermédiaire du visage qui les *matérialise* — sourire, vivacité ou durcissement du regard ; douceur, mollesse, fermeté de la bouche... —, que nous traduisons ces signes en reconstituant la correspondance qu'ils impliquent, ainsi l'art roman connaît *en vérité* le Monde de Dieu parce qu'il croit au pouvoir qu'a ce domaine-ci de la Création de renvoyer à l'autre. Nos savants, et non seulement nos savants, mais nous-mêmes dans notre réflexion quotidienne, serions comme des expérimentateurs de l'épiderme, de la superficie : connaissant les jeux du visage sans chercher quel en est le sens ; ou bien comme ces phonéticiens qui sont capables de connaître

tout le système d'une langue sans en comprendre un seul mot. La connaissance physique nous a déshabitués de sentir au-delà du physique. Pesons les mots : les *choses* sont devenues pour nous des *objets* ; elles ont pris une sorte d'opacité, une massivité, une lourdeur, qu'elles n'avaient pas. Le faible développement des sciences au moyen âge n'est pas le fait de son incapacité, mais bien de son insouciance à l'égard de la réalité physique. Elle est sans intérêt pour lui, attentif d'abord à la transparence des choses, à leur faculté d'expression de Dieu. L'homme roman ne regarde pas les choses : il regarde à travers elles.

C'est pourquoi la pensée romane est aussi éloignée du naturalisme que de l'idéalisme : autant de la contemplation des choses pour elles-mêmes, que de ce mépris qu'inventeront l'idéalisme humaniste et ses héritiers, Jansénisme et Réforme. Le Monde roman est bon et beau : rien ne saurait être vain ni futile de ce qui a pour mission de montrer Dieu. Il n'est de mal qu'où le *sens* est perdu ; lorsque le monde oublie ce qu'il avait à dire, le témoignage qu'il devait porter : lorsqu'il est devenu in-signifiant, ou, pour employer un bien vieux mot, — absurde.

*Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !*
*O Credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique !*
*Où que je tourne la tête,*
*J'envisage l'immense octave de la Création !*
*Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan,*
*mon regard le traverse d'un bout à l'autre.*

*... J'ai tendu l'immense rets de ma connaissance.*
*Comme la phrase qui prend aux cuivres*
*Gagne les bois et progressivement envahit les profondeurs de l'orchestre,*

*Et comme les éruptions du soleil*
*Se répercutent sur la terre en crises d'eau et en raz de marée,*
*Ainsi du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillou de la route, et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre,*
*Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps*[1].

Mais il ne reste plus rien alors qui soit profane : tout est sacré. Et, par le même mouvement, le sacré devient saisissable et familier. Nous touchons là l'un des plus grands secrets de l'art roman : comment l'art le plus strictement théocentrique, théologique et mystique peut être en même temps le plus proche, simple, et bonhomme. Cette juxtaposition heurtait nos pères, pour qui l'esprit pur n'était pas compatible avec ce que Descartes appelle « la machine ». Si l'art roman n'a point scrupule d'introduire dans l'église, naïvement, le monde entier, hommes, oiseaux, plantes et monstres, c'est que tout est vraiment digne d'amour ; c'est que le monde entier est, au sens théologique, « sacramentel » : il a pouvoir de donner Dieu, de livrer Dieu. Et l'exquise tête d'âne, au chapiteau de la Fuite en Égypte d'Autun, n'a pas reçu par simple jeu tout le soin du sculpteur ; elle ne relève en rien d'un pittoresque bourgeois, comme est le pittoresque gothique : c'est une sorte de pittoresque sacré. Car « Frère l'Ane », ici, est porteur de Dieu, il porte Dieu effectivement. Et, à ce titre, il a droit à toute la tendresse du sculpteur, comme à celle du saint d'Assise.

## IV

Le réalisme roman... En a-t-on assez parlé... Oui, l'art roman, et plus encore que le gothique, est tout plein de vie, de labeur, d'artisans, de paysans, de chasseurs,

1. *Cinq grandes Odes* : « L'Esprit et l'Eau ».

de toutes ces petites figures candides qui, dans la maison même de Dieu, exécutent nos tâches quotidiennes. Il est soucieux du détail, il aime à retrouver dans l'œuvre d'art toutes les œuvres des hommes. Mais est-ce suffisant pour faire un art réaliste ? Un art aurait-il plus de raisons de s'intéresser au temporel que la pensée et les sciences mêmes de son temps ? Or la pensée et la science du XII[e] siècle ne sont tournées que vers l'Éternel. La nature alors n'a point de sens en ce monde, mais dans l'autre, — ou dans la présence de l'autre au sein de celui-ci. Il faut pénétrer très avant dans cette pensée toute pleine de la présence du Surnaturel pour comprendre que l'intérêt porté au monde qui nous entoure peut n'être pas une fin en soi. Comment donc au contraire n'aurait-on pas d'intérêt et d'amour pour la Création, si le Créateur y est présent ? Comment n'aimerait-on pas l'eau, si « l'eau continue l'esprit » ? Et pour le corps, si du corps à l'âme « il ne cesse point continuité » ?

L'amour de la vie, la tendresse pour la créature peut n'être qu'amour du Créateur sans cesse présent à son œuvre. Mais il se distingue alors du culte jaloux et exclusif du réel tangible en ce que, chaque fois qu'il y a conflit, c'est l'expression de la nature qui cède et s'efface, n'étant qu'un relais. Et c'est là ce qui isole l'art roman, au milieu de l'art occidental : et l'incapacité des arts « humanistes » à exprimer le surnaturel permet de saisir à quel point il est différent d'eux sur ce point.

Il faut observer l'art roman en creux — comme dans la forme d'un imprimeur — dans ce que n'ont pas les arts qui le suivent, et qu'il possède. L'art classique, l'art gothique aussi, ont infiniment de peine à exprimer l'au-delà, ou simplement une sainteté très pure, autrement qu'en « idéalisant », c'est-à-dire en dépersonnalisant le visage : en le dépouillant de tout ce qui le caractérise trop personnellement, et le rend par là trop semblable à son frère, l'un des nôtres. Pour exprimer la surnature,

ils font effort pour s'éloigner de la nature : preuve qu'ils sont naturalistes. L'art roman n'a jamais besoin de se dépouiller de son « réalisme » ; preuve que ce n'est pas un réalisme. Il possède un secret grâce auquel une figure, un personnage, peut être aussi proche de nous, aussi familier, aussi « réaliste » que l'on voudra, et vivre dans un autre monde. Habitant de chez nous, il porte une marque : il est d'ailleurs. Auprès d'un personnage gothique, une figure romane a toujours un air d'au-delà.

★

C'est que l'art roman ignore ce qui constitue la substance même de notre nature, qui est le Temps.

Le Temps plastique est fait de tout ce qui, rompant l'équilibre de la figure, suggère en elle un devenir. Il réside dans cet imperceptible mouvement du genou qui brise la chute d'une draperie ; dans cette légère courbe du corps disposé non plus sur un, mais sur plusieurs axes et qui, déplaçant ainsi son point d'équilibre, nous contraint à une attente et devient l'esquisse d'un geste. Le temps est dans une certaine disposition, un certain agencement du donné plastique qui contraint l'esprit à le prolonger, à lui inventer un passé et un futur. On ne l'affirme pas, on le suggère ; et sa tromperie est du même ordre que celle de la perspective : inventer trois dimensions où il n'y en a que deux, faire entrer la succession dans ce qui est instantané et immuable.

Tout dans les tendances romanes contredisait cette sensibilité à l'instable. D'abord parce qu'architectural, ses préoccupations allaient au seul espace, à sa meilleure économie, à sa meilleure ordonnance, non à sa désagrégation : architectural, il était soucieux de rythmer des figures, non d'exécuter des gestes. Mais en outre parce que l'esprit roman est insensible à l'inachevé. Le geste roman est une synthèse intellectuelle (et là seulement il est

abstrait) ; il n'est pas une synthèse expressive. Il est symbole et signe ; il *désigne,* il ne raconte pas. Il est une définition, non une exécution. Le geste roman est une évidence où rien ne doit, où rien ne peut être sous-entendu. Il est un pur donné, il ne cache rien, ne dissimule rien ; il se livre d'emblée, tout entier : il ne possède ni passé ni avenir. Le mouvement même dans une sculpture romane est intemporel, car il est rythme et danse : mais danse de la forme et rythme de l'espace.

Or c'est dans la mesure même où il se désintéresse de ce qu'il y a de transitoire, de fugitif dans le geste qui déjà se transforme et devient autre, que, faisant danser partout un Présent immuable, l'art roman acquiert le pouvoir d'exprimer ce qui lui est le plus essentiel : l'Éternité.

C'est elle qui est dans son domaine propre. C'est par là qu'il se distingue de tous nos styles. C'est là qu'il faut regarder pour mesurer l'instant où l'art roman, superficiellement semblable à lui-même, s'avance déjà vers un autre art, ni supérieur, ni inférieur, mais autre — et son héritier, le gothique ; que l'on aille voir au Musée d'Autun les trois admirables fragments du tombeau de saint Lazare, qui sont de trente ans postérieurs à Chartres, et l'on verra comment l'art roman cesse d'être lui-même, quand il cesse d'exprimer l'Éternité, et se meut dans le Temps.

L'Éternité est au contraire le lieu de la plus simple, de la plus familière, de la plus quotidienne scène de chapiteau, qu'elle transfigure. Elle est cet autre monde où vivent les petits saints, les petits prophètes qui nous regardent avec cet air lointain, les petits laboureux, les vignerons candides de Bourgogne, et les pécheurs et les pécheresses : la distance qu'il y a d'eux à nous n'est pas autre que du Temps à l'Éternel.

Alors s'explique le paradoxe de ce qu'on a cru être le « réalisme » roman : qui, s'il en est un, n'est qu'un réa-

lisme du surnaturel, ou un réalisme de la présence réelle et permanente du surnaturel dans le naturel. Alors s'explique la vraie hiérarchie des tympans, où, éternels, saints et apôtres, et les damnés aussi, tous liens rompus d'avec nous, semblables entre eux dans la même autre nature, et *inégaux* à l'intérieur de cette autre nature, se pressent, serrés autour du Grand Éternel. Celui qui proclame : « Je suis Celui qui suis — du temps qu'Abraham fut, Moi, Je suis. »

★

Cela est évident, certes, à Moissac. Il n'existe pas sans doute dans tout l'art d'Occident une œuvre qui soit plus totalement intemporelle, plus détachée de la commune nature que l'extraordinaire tympan. Dépouillement de tout ce qui est anecdote, de tout ce qui se raconte, de tout ce qui se fait, de tout ce qui a une histoire, de tout ce qui dure. Répétition inlassable, recommencement indéfini, pourtant jamais semblable à lui-même, du même thème de l'Éternité : la Glorification. Apparition du Verbe Éternel entouré de l'Éternelle Sagesse louant le Verbe... On a la plus haute, hiératique, la plus sur-naturelle figure romane, elle-même expression du plus hautain de tous les Textes Sacrés, l'*Apocalypse*, chapitres 1 et 14 :

*MOI, JEAN,*
*Je vis alors sept chandeliers d'or*
*Et parmi eux comme un Fils d'homme. Il portait une tunique longue, le buste ceint d'une ceinture d'or, la tête et la chevelure blanche comme laine d'un blanc de neige. Ses yeux étaient fulgurants, Ses pieds semblaient de bronze fin rougi au four, Sa voix retentissait comme les grandes eaux...*

*Il dit : Je suis le Premier et le Dernier et le Vivant, car J'ai été mort et Me voici vivant pour les siècles des siècles et Je détiens les clefs de la mort et du séjour des morts...*

*Face au trône, étaient quatre bêtes*
*La première semblable à un lion, la seconde à un taureau, la troisième ayant figure humaine et la quatrième semblable à un aigle en plein vol...*

*Alentour, étaient vingt-quatre trônes, sur lesquels étaient assis vingt-quatre Vieillards drapés de manteaux blancs, la tête ceinte de couronnes d'or.*

*Ils tenaient chacun une cithare et une coupe d'or remplie de parfums (ce sont les prières de ceux qui sont saints).*

*Ils n'avaient cesse jour et nuit de dire :*
*Saint, saint, saint le Seigneur Dieu, Celui qui a puissance,*
*Celui qui était, et qui demeure, et qui vient.*

Cela est évident encore au tympan de Beaulieu, fils spirituel de celui de Moissac, mais au sein même ici du mystère de l'Incarnation. La gloire du Verbe n'est plus gloire de Celui « qui était aux Commencements dans le sein du Père », mais de Celui qui « est venu en ce monde » : et qui, mort en croix, et, vivant de nouveau, glorifié par sa croix — car la croix à Beaulieu n'est pas le gibet humain, mais une croix de gloire, et la couronne d'épines une couronne royale — accueille et entraîne avec Lui le Monde en Son Royaume d'Éternité, afin d'être par lui à jamais glorifié.

Mais comment comprendrait-on le tympan de Vézelay en cherchant à l'inscrire dans la durée et dans le fugitif, en y voyant — on l'a fait — je ne sais qu'elle scène d'histoire, un Christ dans sa chair temporelle

instruisant des apôtres historiques, au-dessus d'une populace qui n'est anachronique et légendaire que parce que la légende, au XIIe siècle, tient la place de notre authenticité historique ? Qui ne voit qu'à Vézelay il n'est pas un corps qui ne soit un Corps Glorieux, un corps de ressuscité ? Qui ne voit que le Royaume de Vézelay n'est pas de ce monde ?

Comment comprendre Conques, si, s'arrêtant au savoureux ballet des diables déchaînés, restant collé au détail, on néglige de prendre le recul nécessaire pour voir s'établir la vraie perspective : le contraste entre ce grouillement indéfini, compact, qui vaut par sa seule masse, la dispersion, la « désunité » infernale, — et la sérénité, la tranquille *architecture* du monde des élus, autour de ce grand vide de transcendance qui environne le Seigneur ?

Comment comprendre Autun, si l'on s'arrête à l'anecdotique ? Le diable tire la balance à lui pendant que saint Michel pèse les âmes ; l'évêque, crosse en main, escalade le Ciel ; les petits ressuscités s'accrochent aux basques d'un ange ; les élus font par la fenêtre du Ciel des signes d'intelligence à leurs camarades sortant du tombeau ou les introduisent subrepticement au Paradis par la poterne. Mais aucune de ces scènes, ni des centaines d'autres dans tous les coins de la cathédrale, ne s'arrête à l'anecdote. Le diable triche, comme à Conques : mais c'est sa définition même ; il est *le Tricheur*. Du Paradis s'exerce la sollicitude des élus, avec l'aide des Anges ; mais la Communion des Saints chevauche les frontières du Paradis : c'est sa définition. Aucun personnage d'Autun n'est gratuit, aucune scène n'est frivole. Tout est signe ; tout signifie.

Mais il y a le miracle roman, qui est saisissable à Autun mieux que dans nulle autre œuvre. Un miracle d'Incarnation.

La théologie même, et la transcendance même, et le

symbole même s'y revêtent d'une très douce chaleur humaine. Auprès de laquelle la beauté grecque est froide, le réalisme romain impersonnel, parce qu'ils ne sont pas une foi.

Toute la tendresse d'Autun vient de ce qu'il s'agit toujours, quand même, dans chaque cas, d'un destin personnel, irremplaçable, d'un drame où chacun de nous — et le sculpteur au premier chef — est intéressé : la foi ne permet pas d'être insensible ni à un élu, ni à un damné qui nous ressemble. Le symbole est un symbole, mais, toujours, il est un visage d'homme. Il est fait chair. Qui croit à l'Incarnation croit que la faux du moissonneur est inscrite dans l'Éternel comme la prière du Saint ; car l'Esprit y entraîne la chair dont il se vêt et la ressuscite au dernier jour. Et l'ivrogne d'Autun renaît *en vérité* avec sa trogne et son tonneau, comme le pèlerin de Compostelle avec son bâton et sa coquille : tout nu dessous, car rien d'autre ne lui reste. Ce ne sont pas des attributs qui l'accompagnent, mais le tissu de sa vie qui renaît avec lui, éternellement mêlé, chair et esprit, et pèse dans les balances éternelles.

S'il y a une grâce de l'art roman, elle est là. C'est ce pouvoir d'exprimer le Sacré avec toute la tendresse que l'on peut avoir pour la terre « de nous autres charnels » ; de dire la Gloire de Dieu avec tout l'amour et toute la pitié que l'on peut avoir pour la souffrance ; de raconter l'Éternité avec la familiarité que l'on peut avoir pour le temps.

Ce miracle roman est un miracle chrétien : celui de ce siècle énorme, où, selon le mot de Bernanos, « la Chrétienté a failli se faire ». Mais c'est aussi le Monde Chrétien tel qu'il se reforme peu à peu, à mesure que s'efface le Monde classique et que s'estompe l'homme cartésien, désormais « inutile et incertain ». L'art roman, après des siècles, nous est de nouveau perceptible, et c'est à l'un des nôtres, c'est à Claudel, qu'il faut demander de le

définir, — puisque le monde des *Cinq grandes Odes* communique avec celui de Vézelay, d'Autun, de Conques, de Moissac et de Beaulieu :

*Je vous salue, ô monde libéral à mes yeux !*
*Je comprends par quoi vous êtes présent,*
*C'est que l'Éternel est avec vous, et qu'où est la Créature, le Créateur ne l'a point quittée.*
*Je suis en vous et vous êtes à moi et votre possession est la mienne.*

*... Tout être, comme il est un*
*Ouvrage de l'Éternité, c'est ainsi qu'il en est l'expression.*
*Elle est présente et toutes choses présentes se passent en elle.*

*... On ne rend que ce que l'on a reçu.*
*Et comme toutes choses de vous*
*Ont reçu l'être, dans le temps elles restituent l'éternel...* [1].

PHILIPPE BEAUSSANT

1. « L'Esprit et l'Eau » (*Cinq grandes Odes*).

# DUBALU

## I

Ouf,

la bonne étape, le relais avant de s'élancer vers d'autres lieux,

à portée de la main, en sortant de chez lui la première maison de la rue Granchois,

avec sa façade, Vins-Liqueurs-Bois-Charbon, le Bon-Coing, Maison Frachtou.

D'habitude, mais d'habitude ce n'est pas neuf heures du matin, M. Frachtou est au comptoir.

Sa femme, maigre et d'allure maladive, s'occupe du bois. On dit qu'elle s'en va de la poitrine. Ce qui expliquerait qu'elle n'en ait pas.

Quoi qu'il en soit, M. Frachtou s'est déterminé, une fois pour toutes, à ne pas vaquer aux trop pénibles travaux du commerce, à cause, soi-disant, de certain souffle au cœur qui risquerait d'être le dernier, si. C'est ce qu'avait, paraît-il, décrété son docteur, et depuis, pour confirmer ses dires, il haletait bovinement pour servir les Beaujo du matin, les pastis de midi, les arrosés, les rebeaujo et les repastis du soir, en promenant devant lui un ventre de neuf mois que soulageait la césarienne d'un pantalon aux boutons supérieurs toujours ouverts.

Lorsque au lendemain de leur mariage les Dubalu s'étaient installés rue Granchois, il y a seulement huit ans, on voyait encore M. Frachtou livrer lui-même son bois et son charbon en voiture à cheval et l'on reconnaissait de loin son coup de fouet et sa verve juronnante, qu'il prodiguait désormais, faute de cheval, à la clientèle de son bistrot.

Depuis, la Maison Frachtou s'était modernisée. Il y

avait une camionnette pour les livraisons, et pour conduire, charger et décharger la camionnette, le minuscule commis qui,

ce matin-là,

occupé comme de juste à hisser de ses frêles mais pourtant vigoureux bras une cargaison de sacs et de fagots dans la camionnette, aperçut le premier, et non sans étonnement, Francis Dubalu, qui semblait avoir grand froid, son tergal au bras, et pas de pull-over,

tout de guingois à cause de sa valise que portait l'une de ses mains tandis que l'autre tentait de rajuster sur sa tête son feutre gris qu'un coup de vent faillit lancer dans le caniveau,

tout bête aussi en sa tenue printanière, veste Prince-de-Galles ouverte sur cravate verte et pantalon tabac, avec ce sale temps gris venteux.

Vous, s'exclama le livreur en grimpant polichinellement dans sa camionnette, pas encore l'heure de l'apéro, travaillez pas aujourd'hui,

pas encore, pas encore, mais ça n'empêche pas répondit vivement l'intéressé, c'est spécial aujourd'hui, je pars en voyage. Et où donc, reprit l'autre qui mettait déjà son moteur en marche et ajouta aussitôt, bon voyage, avant que Dubalu n'eût répondu où,

et d'ailleurs il ne se préparait nullement à répondre, car il sait bien que l'autre s'en fiche, et lui s'en fiche aussi de le dire ou pas, et puis ça n'intéresse personne.

Il ébranle la porte avec autorité. Il entre au Bon-Coing. Il appelle, car à cette heure, pas étonnant, personne derrière le zinc. Personne ne répond non plus, il entend seulement une multitude d'insignifiants bruissements qui viennent d'une pièce au fond, où Mme Frachtou probablement fagote.

Alors, coude posé sur la platine horizontale du zinc et valise à terre, dans ses pieds, il appelle encore, hé patron, toujours pas de réponse, mais le bruit a cessé, Mme Frachtou s'est décidée, selon toute apparence, à venir.

Mme Frachtou apparaît en effet. Visage blême, émacié. Comme si elle n'avait pas, de longtemps, dû voir le soleil, ni respirer du vrai air, ni faire quoi que ce soit qui stimule le sang. Sauf ses fagots. Il lui faudrait une émotion, une vraie. On prétend pourtant, et c'est

même un fait certain, depuis qu'un jour où il était ivre, M. Frachtou lui-même l'a dit, que le petit commis et elle,

et comme chacun pense qu'ils doivent exactement s'adapter l'un à l'autre, on n'y voit là rien d'extraordinaire.

Cette pauvre Frachtou femelle donc, joues tendues comme peau de chagrin où s'agrandissent avec une angoissante rapidité, jour après jour, les yeux, murmure quelques paroles d'accueil dans un souffle qui aurait pu être le dernier,

mais n'en prend pas moins avec une surprenante efficacité verre et bouteille pour servir à son client le blanc sec qu'il a commandé et remplir à ras bord le verre dont il avale aussitôt, en une seule gorgée, le contenu,

vif au palais, un peu la croquée d'une pomme acide, mais trop vite englouti, si bien qu'il est obligé de demander un autre verre, et puis un troisième, et alors seulement il ressent un picotement agréable qui descend le long de l'œsophage et certainement fait progresser dans le sang certaine humeur aventureuse,

car il se regarde dans la glace, qu'on a mise au mur afin d'enjoliver, peut-être d'agrandir le bistrot, s'y fait un œil coquet, cligné, recligné, pour se rendre compte, un œil très prometteur, puis admire ses quelques cheveux blancs, donnent un air grave, séduisant même, celui qui a beaucoup vu, vécu, vaincu, et pas si mal ce sourire, encore un beau restant de jeunesse, inspire confiance, et noble ce front que ride une brise d'années, de fatigues, de luttes,

et tout de suite après, se tournant vers Mme Frachtou, maigre bien sûr, mais son habillement y fait, moins maigre sûrement sans son tablier et sa jupe sans forme, et sous la jaquette plus de, certainement, qu'il n'en paraît,

tiens, dit-il, donnez-moi encore un verre, pas sale votre petit blanc, et il la détaille encore, pardi, on se rend compte beaucoup mieux de ce qui est quand on s'est un peu rincé le sang, et après tout, pas si mal tombé le petit commis si c'est vrai que,

mais attrape-nigaud, ces verres, à peine un dé à coudre à boire, heureusement quand même, ça me

sauve, vraisemblablement, d'une cuite matinale qui m'aurait empêché de me rendre dans un état décent chez Breganti pour y chercher les échantillons et la voiture.

Mme Frachtou lui sourit alors, et il se demanda si ce n'était pas une blague, est-ce que vraiment elle aussi, d'ailleurs la voilà disparue en laissant la bouteille débouchée sur le comptoir,

c'est venu comme ça tout d'un coup, à tel point que s'il n'avait pas craint de voir M. Frachtou surgir, sans avertir par sa soufflerie, il l'aurait bien suivie au milieu de ses fagots,

et très probablement elle ne s'y opposerait pas, car il est un fait prouvé, estime Dubalu, que l'extrême maigreur, en mettant les nerfs à fleur de peau, est un indice de vif tempérament, quoiqu'on puisse évidemment déplorer qu'une chair mieux fournie ne vienne déclencher en l'homme ce que pareille minceur déclenche à coup sûr en la femme, conclut-il, gravement, et si fier de lui qu'il cria,

je me verse un verre, faites répondit-elle, et aussitôt après, je reviens tout de suite, et lui à nouveau, ne vous dérangez pas pour moi, et elle encore une fois, on est débordé de travail, et lui a un grognement peu discret à la pensée du travail qui l'attend, qu'il faudrait bien entreprendre aussi, et que cette perspective de voyage, tout compte fait, n'a rien de très réjouissant. Et pour se remettre un peu dans le bain, il tire de sa poche un petit calepin à couverture brune dont il feuillette les pages, puis un crayon à bille qu'il déclique pour en faire émerger la pointe, et se met en devoir de très consciencieusement noter des mots et des chiffres sur les pages déjà désordonnément encombrées, qu'il paraît pourtant déchiffrer très bien à l'air inspiré qu'il prend. Puis il referme son carnet, satisfait de cette brève revue, alors que revient Mme Frachtou et qu'elle lui demande, vivement intéressée soudain, et alors où est-ce que vous partez,

et lui s'interroge, non sans perplexité, pour savoir comment, à peine trois minutes avant, il a pu avoir la sotte et infernale idée, avec elle, idée qui a tellement disparu de lui, en la revoyant avec ses lèvres blanchies à la craie et ses jambes en branche de fagot, qu'il en est

tout dégoûté, d'elle et de son idée à lui, et qu'il a grande envie de s'en aller au plus vite.

Mais voilà qu'elle s'accroche, qu'elle lui demande, comment va votre femme, et vos enfants, quel âge a l'aîné, pas loin de sept ans maintenant, n'est-ce pas,

il ne manquait plus que ça, voilà qu'il lui est entré dans sa tête à elle, la pas moins sotte et infernale idée de parler avec lui, et de son propre gré, d'autorité, sans qu'il l'eût demandé, elle lui versa un nouveau verre de vin, si vite, si généreusement, qu'elle renversa quelques gouttes sur le zinc, qu'elle se mit à essuyer aussitôt par quelques va-et-vient de l'éponge prise dans une boîte, derrière elle, sans cesser de lui parler.

Il se prépare à boire goulûment le dernier verre offert. Puis à sortir pour couper court à cette inutile série de questions ainsi qu'à ce trop matinal trou normand entre sa femme et la maison Breganti, où il va, de ce pas, et sans différer davantage, se diriger.

Et surtout pour arrêter de boire, à cause de sa journée de route en voiture, car pour peu qu'il ait un accident on découvrirait dans son sang les indices irréfutables d'une absorption d'alcool, et ceci, en dépit de l'étroitesse, et il faut le dire, du vol manifeste de ce verre où pour la cinquième fois il va tremper ses lèvres,

et renversant de concert tête, bras et verre, en avaler tout d'une traite le contenu, rincer la dalle aride de son palais.

Très sèchement, et sans s'embarrasser comme les femmes de digressions superflues et d'appréciations sur ce qu'elles disent et ce qu'elles pensent, Mme Frachtou a posé des questions précises concernant Dubalu, sa femme, ses enfants, Breganti, sa voiture, son travail,

mais pourquoi s'y intéresse-t-elle autant,

alors il lui explique la raison de son voyage et lui expose l'itinéraire choisi.

La précision de ce programme change du tout au tout Mme Frachtou, elle commence à minauder, raconte qu'elle a de la famille dans une des villes qu'il va visiter, et qu'elle pourrait, s'il le désirait, lui donner l'adresse. Ça vous distraira, c'est triste, ces petites villes, à pareille époque, mars n'est pas encore le printemps, qui ramène forcément un peu d'animation, ni l'été, où le passage est considérable, car on se trouve sur les grandes

voies d'accès au midi, ni les fêtes de fin d'année ni le mois d'octobre, et même de novembre, qui sont les mois de la rentrée, et profitent encore d'un reste d'activité estivale, et, c'est bien connu, les trois premiers mois de l'année sont les plus morts, puis entraînée par son enthousiasme, elle prit pour elle-même un verre et s'y versa le fond de la bouteille et pensant avoir tout dit, elle observa un court silence, en profita pour boire, pas d'une traite, mais comme elle avait parlé, carpe qui s'asphyxie dans l'air,

cédant enfin à Dubalu le relais dont il se saisit, pas moins goulûment que de son verre, les affaires reprennent généralement à cette époque, commence-t-il, c'est la raison pour laquelle je l'ai choisie, je ne suis pas tombé dans le panneau en fixant ce voyage trop tôt dans l'année, pas si bête, ça aurait présenté, sans aucun doute, les inconvénients que vous venez de citer, quoique, en fait d'inconvénients, il y en ait d'autres,

mais elle n'écoutait déjà plus et pensait à aller refagoter son bois, car, par anticipation, elle frottait la base de son verre contre le zinc, et ne releva les yeux sur lui que lorsqu'il eut terminé son exposé dans un guttural fortissimo,

puis fouilla le tiroir caisse pour le décider à payer, car lancé qu'il était, le voilà bien capable de s'accrocher ici.

Bonne initiative, car il paya en effet, et elle prit le billet en disant, et surtout que les affaires soient bonnes, et rendant la monnaie, ajouta, pour nous c'est pas pareil, ce sont les mois d'hiver les meilleurs, c'est normal pour le charbon, le bonheur des uns n'est pas celui des autres, et lui devient songeur à cette grave parole, prend sa valise, allume une cigarette, sort,

et tout philosophiquement parcourt la rue Granchois.

## II

C'est bien moi qui l'ai voulu, pensa M. Dubalu, mettant sa voiture en marche,

non pas tout haut, mais par pensée suffisamment construite pour provoquer grognements et grimaces,

voulu est-il le terme exact, veut-on vraiment ces choses-là,

n'est-il pas beaucoup plus probable qu'un beau jour, de guerre lasse, on se laisse aller à une décision prise par d'autres, en se disant, oui, pourquoi pas,

pourquoi pas elle plutôt qu'une autre, puisque au bout du compte il faut bien qu'elle ou une autre, puisqu'il faut y passer et faire une fin,

alors pourquoi pas Fernande Gardenia, puisque d'elle-même, elle s'était proposée pour apprivoiser ses petits ennuis domestiques.

Quoi qu'il en soit, voulu ou pas, les choses en étaient arrivées là, continuait-il, tandis qu'il libérait sa voiture de l'attraction de Paris pour la lancer enfin sur la route,

est-ce un bien, un mal, du pour, du contre, comme dans toutes choses, comme dans ma situation chez Breganti, un travail ennuyeux à la longue et rapportant médiocrement, offrant pourtant quelques avantages, et en particulier, présentement,

de partir à l'aventure en toute légitimité,

mais travail ennuyeux, que de toujours jouer au saute-ruisseau, de toujours jouer de la sympathie, de la persuasion, de toujours paraître optimiste, enthousiaste,

même si,

toujours le sourire gracieux et la main qui se tend aimablement, et ne pouvoir, jamais comme les autres, donner libre cours à sa mauvaise humeur, éternellement se réjouir.

Tort d'être ingrat, bon quand même de pousser sa voiture sur la route, de sentir que derrière soi on laisse tout et tout, les retours quotidiens chez soi, les retours quotidiens chez Breganti,

et de pouvoir jeter sa voiture loin de tout ça, comme un jouet, d'avaler cette route, mouillée de pluie, mais qui luit plus claire, plus printanière déjà,

et laisser loin derrière soi le macadam humide des villes,

et ses soucis.

Qu'on le veuille ou non, d'ailleurs, les choses toujours s'organisent d'elles-mêmes, à peine peut-on, de loin en loin, discerner l'intervention de qui en a infléchi le cours,

elles glissent comme de chaque côté de la route, les

arbres et les maisons, et n'avait-il pas fini par se marier, par succomber au numéro de passe-passe que lui avaient joué Fernande et sa mère, car ces femmes-là, ça voit tout de suite si, ou non, ça flaire le bon morceau, la pâture, et n'était-il pas tombé, embobiné, entre leurs griffes.

A vrai dire, au début, ça l'avait bien amusé un peu, ces déjeuners chez Mme Gardenia, qu'en fine mouche plus qu'en fine bouche, elle fignolait, vantant, en guise de bénédicité, les divers dons et divers talents de sa fille, puis servant la daurade au four ou le bœuf miroton qu'avait aimé ou qu'aurait aimé son défunt de mari, glorieusement tombé au champ d'honneur en 1939.

Bref, ces déjeuners le sortaient de son ordinaire, et Fernande s'habillait alors, pas trop mal, de robes claires et seyantes, coiffée, maquillée, et à peu près jolie à l'époque, bien susceptible en tout cas d'aguicher les hommes, et la preuve,

c'est qu'il était bel et bien tombé dans sa toile d'araignée.

Elle lui demandait par exemple, voulez-vous fermer la fermeture de ma robe, ou alors, regardez de l'autre côté et surtout ne vous retournez pas, je me change, ou bien se penchant devant lui pour ramasser quelque chose à terre, laissait voir, par-delà sa chevelure, et la lisière de son col qu'écartait son mouvement, la dentelle de sa poitrine, ou lorsqu'ils prenaient le métro tous les deux, s'arrangeait toujours pour qu'ils fussent l'un contre l'autre et qu'il sentît sa poitrine ou son ventre, et lorsqu'il la raccompagnait, le soir, qu'il essayait de l'embrasser sous sa porte, elle se défendait à petits cris, à jappements de femme, déjà qui, avec des yeux tout brillants du désir de lui dans la lumière du réverbère, soupirait de regret en écartant ses mains, mais avec plus de désespoir chaque fois.

N'y avait-il pas de quoi devenir à la longue, presque fou de désir pour cette femme qui se donnait et se refusait dans la même seconde, et finir par ne plus désirer qu'elle et ce corps, et n'importe comment,

rêver d'elle et la voir partout et la désirer toujours plus et de plus en plus fort, se décider d'un seul coup, mettre fin à ce supplice, l'épouser.

Désormais elle lui permit ses lèvres, quelques caresses sur son corps,

puis à mesure que ce corps, pas encore donné, mais consenti, le décevait, Mme Gardenia accumulait contre son bientôt gendre remontrances, sermons et conseils,

n'admettant plus désormais qu'il boudât son bœuf miroton, ou qu'il contredît son bon sens de trente années de progression géométrique dans la hiérarchie des Postes-Télégraphes-Téléphones.

Indifférent à ces souvenirs, Francis se met à siffloter, se laissant peu à peu gagner par le ronronnement et le rythme de sa voiture, puis à mesure qu'il s'éloigne de Paris, il sent en lui, d'où venue, une fine pointe de bonheur que captent et matérialisent un bref instant, les deux trois notes d'une chanson que, dans la traversée d'un village, braillent, par les fenêtres ouvertes, les postes de radio,

refrain disparu puis retrouvé à six ou huit maisons plus loin, poursuivi à d'autres fenêtres encore, refrain que les postes de radio apportent sans doute aussi chez lui, où Fernande,

où Fernande prépare le déjeuner pour les enfants, assise devant la table de la cuisine, encore en robe de chambre, car elle ne s'habille jamais avant l'après-midi. Pour faire ses courses, le matin, elle passe simplement un impermtéable sur sa chemise de nuit ou sa combinason et sort ainsi rue Granchois, même pas coiffée et en pantoufles, et l'après-midi, lorsque les enfants sont repartis pour l'école, s'habille, vernit ses ongles, fume des High-Life, qu'elle prononce ig-lif, puis s'excite à la lecture de magazines, aux commérages d'une voisine.

J'ai donc le choix, estima Francis Dubalu, pour couper court à ce flot de souvenirs, peu agréable cette fois-ci, puisqu'en établissant avec l'exactitude d'une chronique la réalité de son existence, il laissait en blanc, en suspens, tout ce qu'il aurait pu être à condition que,

ou si,

c'est-à-dire fermait à jamais les portes derrière lesquelles se trouvait,

se trouvait ce qu'il ne saurait jamais, et qui sait même, si ne s'y trouvait pas cette même existence, avec une autre Mme Gardenia, et quelque porte qu'il ait forcée, s'il n'était pas condamné à être ce qu'il est,

marié, deux enfants, trente-trois ans, représentant chez Breganti, à ce moment précis,

au volant de sa voiture, en route pour essayer de gagner sa semaine, et destiné à répéter, à l'infini, dans les maisons qu'il visiterait, la même petite phrase d'accueil, à déballer les mêmes échantillons, et selon un rituel inchangeable, à donner à sa voix le même accent de persuasion, le même et inaltérable enthousiasme,

bref, toutes les qualités du bon représentant qu'énumèrent les revues spécialisées dans l'art de vendre.

J'ai donc le choix entre un déjeuner dans un bon restaurant et une courte halte dans un bistrot, d'y avaler à la hâte un sandwich et un demi, ce qui offrirait l'avantage d'arriver assez tôt à port et de commencer aujourd'hui ma prospection.

C'est cette dernière solution qu'il choisit, car il roule au pas afin d'examiner le village et d'y découvrir un café accueillant, et puis celui-là ou un autre, quelle importance, puisqu'il est convenu que je réserve pour ce soir le plaisir du voyage et un intermède gastronomique, et peut-être aussi une visite à un petit bar, un cabaret,

y refaire provision d'optimisme et de bonne humeur, qualités indispensables pour décider et dérider le client.

M. Dubalu arrêta donc sa voiture devant un café-bar dont les volets de bois masquaient l'intérieur,

entra et commanda le déjeuner prévu, un sandwich taillé dans une grosse miche de campagne, à la décollation duquel, tout juste assez féroces étaient ses coups de mâchoire, plus du tout la sveltesse racée des longs sandwichs parisiens, qui croustillent sous la dent, voilà qui donnait l'impression d'être déjà loin de Paris, bien que la localité n'en fût distante que d'une soixantaine de kilomètres.

Trois hommes, probablement trois ouvriers d'une fabrique de ciment qu'il avait aperçue à l'orée du bourg, buvaient à ses côtés, recueillis dans un silencieux effacement,

et sa voiture stationnait juste devant la porte,

alors il en ressentit un plaisir nouveau, et tel,

qu'il se demanda ce qui le pressait à ce point, et décida de rester encore un moment plutôt que de s'enfuir comme un voleur, la dernière bouchée avalée,

quelle obligation supérieure le contraignait à abandonner, déjà et si vite, le premier bonheur rencontré,

et lorsque une heure plus tard il reprit le volant de sa voiture, il ne se mit pas à regretter son retard ou son inconséquence, mais au contraire sourit en homme qui vient de jouer un bon tour à quelqu'un, et conduisit si lentement son automobile qu'il prit un retard considérable sur le programme qu'il s'était fixé, n'y attachant aucune importance et d'ailleurs se rassura avec toutes sortes de bonnes raisons,

l'impossibilité de consacrer le temps nécessaire à la présentation de ses échantillons en fin d'après-midi où précisément les magasins sont pleins de clients, qu'il valait mieux pour ce faire, choisir les heures creuses du début de la matinée ou du début de l'après-midi,

et qu'en conséquence il lui était tout loisible de flâner à son aise le long de la route,

et quoique le temps, encore maussade, n'inclinât guère à la rêverie, cette courte halte avait suffi pour en déclencher le cours,

et non ces rêves toujours empreints de l'accumulation de défaites passées,

mais tout à coup il sentit qu'il allait pouvoir enfin ne plus s'occuper seulement de ce qui est rentable, de ce qui est efficace,

ne plus être sur le qui-vive,

et ceci pour la première fois depuis huit années.

Voilà, bon sang, qui valait bien la peine d'en profiter un peu.

III

Depuis si longtemps qu'il recherchait cette évasion, qu'il en imaginait à l'avance les bienfaits,

et les avantages, en dépit des difficultés professionnelles plus grandes qu'il allait obligatoirement rencontrer dans cette ville inconnue que, sur le coup de cinq heures, sa voiture traversait lentement,

cette ville où il faudra prospecter un marché nouveau, et non plus courtiser une clientèle amie comme celle de Paris-Banlieue, qui aimait sa gaillardise et son entrain, et le recevait toujours avec plaisir,

depuis si longtemps qu'il rêvait à ce voyage, qu'il s'en imaginait le cours, et qu'enfin ce jour était arrivé,

il tournait un peu nerveusement dans les rues, à la recherche du plaisir escompté, ressassé depuis des mois, des années, et pour être précis,

exactement attendu depuis huit ans, presque jour pour jour,

attendu depuis le lendemain même de son mariage,

même pas le lendemain,

après une heure et à peine une heure de vie commune dans l'appartement procuré à eux grâce à la débrouillardise de Mme Gardenia, à en croire du moins l'énergie qu'elle mettait depuis à la souligner, tout juste avait-il atteint le terme de son désir, que déjà l'espoir de cette évasion l'avait envahi dans cette chambre repeinte de neuf et qui sentait la térébenthine, où, fatiguée par la journée de noces et son repas trop copieux, Fernande s'endormait dans un soupir qui marquait l'accomplissement de longs mois de labeur,

non sans avoir pourtant prononcé quelques mots peu distincts,

probablement destinés à délimiter sa vie nouvelle, des mots qu'il ne chercha d'ailleurs pas à se faire préciser,

trop occupé à se demander s'il était libéré de quelque chose, et de quoi, asservi, mais en quoi, et déjà tourné de l'autre côté, du côté de l'avenir,

qu'enfin il abordait.

Jamais il n'avait réussi à s'évader de sa condition, toujours occupé dans la région de Paris, la maison Breganti ne lui ayant pas encore proposé le remboursement de ses frais de voyage, comme cette fois-ci,

contraint donc de s'accommoder bon gré mal gré de son foyer,

et répugnant à tricher sur ses heures de travail pour se divertir un peu seul (si l'on excepte naturellement l'apéritif au *Bon-Coing*), car respectueux,

respectueux des liens conjugaux, et des obligations que lui imposaient ces liens, il rentrait dîner chaque soir à la même heure, et chaque dimanche il recevait Mme Gardenia, et le samedi soir il emmenait sa femme et ses enfants au cinéma depuis qu'ils étaient en âge, et les promenait le dimanche, choisissait toujours la

même pâtisserie où tous les quatre choisissaient toujours le même gâteau, chacun le sien, puis faisait des économies pendant le printemps pour passer le mois d'août au bord de la mer, le même bord, la même mer,

ne bravant la volonté de sa femme que pour une seule chose, voir Armand Singe, évoquer pendant de longues soirées les mois passés ensemble pendant leur service militaire, qu'ils s'étaient pourtant juré d'enterrer à l'époque.

Il choisit un hôtel non loin du centre, mais légèrement à l'écart, dans une rue à peu près tranquille. L'y reçut à force courbettes de son buste, enchâssée derrière sa caisse, la chair fripée de soixante ans d'usure se parant d'un collier de perles rouges à triple rang, les cheveux noirs relevés en deux bandeaux,

selon toute apparence la patronne de l'hôtel qui,

silencieuse un moment,

tendit la fiche de voyageur, souriante et gracieuse, et comme en prenant possession de lui, murmura quelques paroles d'accueil, vous avez de la chance, il nous reste une très bonne chambre, puis enchaînant aussitôt, vous êtes voyageur de commerce, n'est-ce pas, alors si vous prenez vos repas ici, nous pouvons vous consentir une réduction de 10 p. 100, puis, changeant brusquement de ton, vous savez, on a la télévision dans le petit salon, là, et en général les voyageurs aiment bien, après le dîner,

phrase prononcée tout d'une traite, et qui rappelait le murmure prometteur d'une voix, qui, il y a huit ans de là, disait, j'ai aussi une robe de taffetas blanc que je mettrai pour vous, ou bien, j'ai hâte que nous soyons mari et femme.

La patronne appela, prit une clef sur le tableau, et la tendit à une servante qui entra aussitôt et,

valise du client en main, mais sans jeter le moindre coup d'œil à lui, le précéda dans l'escalier où Dubalu la suivit aux mouvements de sa jupe sur ses mollets sans bas,

et puis, au deuxième étage, au gémissement du parquet sous ses espadrilles, jusqu'à la porte du n° 25 qu'elle ouvrit,

non sans avoir pourtant jugé d'un rapide coup d'œil en arrière qu'il était bien là,

posa la valise sur le support de bois qui lui était réservé, prononça d'une voix douce et presque intimidée, est-ce que cela vous convient,

et lui eut pour répondre un incompréhensible raclement de gorge, qu'elle salua d'une respectueuse inclination de son visage, à ce point joufflu, que les lèvres minces y faisaient énigme,

à reculons gagna la porte, puis la franchit sans hâte.

Son premier réflexe alors, aller à la fenêtre, l'ouvrir, regarder.

A la suite de quoi, sans sa voiture, il résolut de se promener.

IV

Air égaré, chapeau penché sur la tête et laissant apparaître un pan de ses cheveux,

Francis Dubalu,

en suspens au milieu de corps et de visages qui autour de lui défilent, le col de son tergal relevé, malgré la douceur de cette soirée, à l'aveugle dans ces rues en labyrinthe, bifurquant, obliquant, sans but, sans canevas, sans savoir,

où, par où, vers où,

ni sans comprendre rien au tumulte de cette foule qui l'enveloppe et qui, se formant se déformant, le bringuebale par-delà trottoirs et trottoirs,

pour une fois regarde les magasins sans qu'aussitôt soit en lui déclenché le réflexe de sa profession, qu'il prend justement bien soin d'étouffer en lui ce soir pour profiter au mieux de cette promenade, voir en curieux, en badaud,

et pourquoi pas en éventuel acheteur,

en un mot à s'occuper seulement de demeurer tout à fait à son aise dans cet inconnu, et d'en jouir,

en fumant des cigarettes dans l'à présent clair-obscur de la rue, où les premières vitrines s'allument dans un bruyant entre chien et loup.

Il s'engagea délibérément dans une ruelle étroite, où levèrent les yeux sur lui deux vieilles, assises muettes et immobiles, devant leur porte, qui le regardèrent passer dans une sorte de douloureuse supplication.

Si bien que lorsqu'il se retourna sur leurs tabliers sombres, éternels comme des linceuls, leurs visages,

ou ce qu'on en distingue dans la presque obscurité de cet étroit goulot,

demeurent tournés vers lui et le suivent tout au long de sa traversée.

Il a grande envie, mais sans savoir pourquoi, de revenir vers elles, de leur parler, mais il ne le fait pas, et se demande pourquoi il se sent tout à coup bêtement ému à la dignité de ces deux vieilles qui attendent ici, patiemment, au cœur de cette ruelle, l'écoulement de leur reste de vie,

alors il poursuit sa route, se demandant ce qu'elles attendent encore de la vie, mais constatant qu'elles attendent,

forcément se demande ce qu'il en attend lui-même,

et aussi ce qu'en attend Fernande, ce qu'en attend Singe,

concluant qu'on ne sait jamais très bien ce qu'on attend et que lui en tout cas ne le sait pas, sinon, hélas ! cette difficile journée du lendemain en cette ville, cela prouve que même le prisonnier dans sa cellule attend un lendemain suffisamment chargé du renouvellement de cent petits plaisirs, et que Fernande, elle-même, que rien apparemment n'intéresse,

pas même l'amour autrement qu'il n'est fait dans ses magazines,

attend de ses journées certainement plus que lui des siennes,

les récits de la voisine, la lecture de ses magazines, la torpeur d'après-midi dans la fumée de ses cigarettes, et dans les rengaines de son poste de radio,

et tant mieux au fond qu'elle soit comme ça, se rassure Dubalu, et qu'elle n'exige pas tant et tant comme y en a, qui le tromperait encore comme celles-ci.

Mais est-ce qu'elle attend seulement que les enfants grandissent, de ça non plus elle n'a pas l'air de faire grand cas, quoiqu'on ne puisse pas dire qu'elle soit une mauvaise mère,

non,

mais elle les néglige un peu, elle ne s'occupe pas d'eux comme elle devrait, ils ne sont jamais tellement propres, ils ne travaillent pas bien à l'école,

heureusement que de temps en temps je,

mais ce n'est pas mon rôle, le mien étant de gagner de l'argent ce qui est bien suffisant et procure déjà tant et tant de difficultés,

que de temps en temps je suis là.

Revenu aux lumières, c'est l'heure où les magasins ferment. Des filles, dans une vitrine, bas sans chaussures et rajustant sans cesse leurs jupes pour éviter qu'elles ne se relèvent, et comment font-elles pour ne pas perdre l'équilibre, enjambent des amoncellements de lingerie.

Alors il les regarde longtemps sans qu'elles s'en aperçoivent, il guette le moindre de leurs mouvements,

espérant,

mais elles l'ont repéré, si bien qu'il est obligé de faire semblant de s'intéresser aux chemises de nuit et aux combinaisons de la vitrine, satisfait, car il décrète que c'est juste ce qu'il lui faut à ce moment-là pour le sortir de son humeur chagrine et de ses trop sérieuses et trop intellectuelles pensées sur la destinée,

fait un sourire,

mais elles se détournent, n'y comprennent rien, parbleu ne sont pas accoutumées à ces trop parisiennes manières.

Les filles pourtant, continua de penser nonchalamment M. Dubalu, en s'éloignant, c'est comme des chevaux de cirque, faut les dresser, pour qu'elles sourient au signal, pour les faire crier, oh, ah, quand on veut, et pour les avoir à soi au moment choisi, monter patiemment le réflexe, détail après détail, comme des chevaux de cirque, en sais quelque chose, moi, et m'intéresse même plus, est-ce que j'ai forcé la dose avec les dactylos de Breganti, pourtant rien de plus facile, ne demandent que ça, suffit de constater leurs petits cris effarouchés comme si déjà, leurs façons à elles de repousser ma main avec des scandalisés oh! monsieur Dubalu.

Alors cette certitude le rend tout joyeux et il fait des grimaces à toutes les femmes qui passent, se décide même à en suivre une, une petite, cheveux roux, manteau beige clair, qui avance en s'appliquant sur de très hauts talons,

mais la laisse disparaître dans une rue transversale,

vais quand même pas m'amuser à,

continua sa promenade et, chemin faisant, achète le journal de Paris, et se retrouve confortablement installé dans un café pour l'apéritif où

se mettant en devoir de faire consciencieusement le tri de son journal, il tomba sur la page sportive,

se prit à regretter de passer tous ses dimanches à traîner sur les boulevards avec Fernande et les gosses, au lieu d'aller au Parc pour le foot, comme avant,

parcourut les nouvelles politiques sans conviction d'abord, sans grande attention, par tic ou par respect,

respect pour qui pour quoi, on se le demande, mais c'est dans le sang, rien à faire, on peut pas s'en empêcher, comme le reste, ça vous travaille dès qu'on est en âge, les gens en parlent, et rien que de ça, même si toujours on en est dégoûté après d'en avoir parlé,

et même si on se jure de ne plus, on y revient, ça empeste le sang,

tant et tant,

que bientôt il se mit à sursauter, à s'énerver, à s'indigner,

et en dépit de lui à s'intéresser tout à fait à son journal en grand déplié devant lui, au point qu'il n'entendit pas venir vers lui le garçon de café, et que celui-ci dut répéter deux fois sa demande pour que Dubalu se décidât enfin à lever les yeux pour commander une suze, avant de continuer sa lecture avec une passion croissante, qui dut atteindre bientôt son paroxysme, car il poussa des petits cris révoltés et narquois, et mieux organisés ensuite, formant une phrase dans le genre de, vous avez vu y s'foutent de nous,

le tout à l'adresse de son voisin de table qui lisait le même journal, ouvert à la même page, et qui se mit alors à hocher gravement la tête.

Tous les deux commencent à discuter violemment, se disputant, et l'un contre l'autre élevant tour à tour la voix, avec toutes sortes de gestes de fureur, et d'animosité, à la suite desquels,

pour fêter cet accord,

M. Dubalu proposa à son voisin une tournée que celui-ci accepta aussitôt,

et Dubalu commanda au garçon demeuré près d'eux, et qui apportait son assentiment à leurs propos par des

mouvements de tête, un porto pour son invité, et un porto pour lui aussi,

et puis ils se retrouvèrent tous les deux silencieux, vides, et forcément un peu dégoûtés d'eux et des autres, et de tout, comme toujours dans ce cas, mais se ragaillardirent rapidement à la vue de la poitrine de la serveuse presque posée sur le zinc, penchée qu'elle était à l'essuyer,

à soupeser tous les deux aussitôt sa valeur comestible,

puis s'en désintéressant aussi vite qu'ils s'étaient enflammés, pour se mettre à parler d'un bon restaurant du coin, des affaires,

puis d'eux-mêmes.

Il avait une grande exploitation de volailles et ne venait à la ville que pour traiter une vente, s'y proposant de passer la nuit, de coucher au *Grand-Hôtel*,

alors Dubalu, qui avait senti tout de suite que c'était un homme qui avait de quoi, se crut obligé de très longuement regretter de n'avoir pas su plus tôt qu'il existait un palace comme le *Grand-Hôtel* ici, cette ignorance l'ayant conduit dans un petit hôtel, chez qui demanda le marchand de volailles, je ne sais pas le nom répondit Dubalu, et il nomma la rue ah ! c'est chez la mère Lelièvre fit l'autre aussitôt, sans qu'il fût possible de discerner une signification dans l'exclamation qui venait de lui échapper, ça m'a l'air correct poursuivit Dubalu avec une désinvolture propre, selon lui, à expliquer, à excuser le choix de cet hôtel, qui évidemment ne classait pas son homme aussi bien qu'un palace, précisant avec tout son sérieux et comme s'il poursuivait une démonstration, déplacement d'affaires,

la main au menton,

puis tendit une cigarette que l'autre accepta,

et reprit, à propos, pourriez-vous me dire quel est le climat commercial de la ville, extirpant une cigarette cette fois pour lui, et tandis qu'il allumait l'une et l'autre,

il s'ensuivit un lourd et long silence tout chargé de leurs préoccupations réciproques, durant lequel ils soufflèrent, plusieurs fois et lentement, la fumée.

Le marchand de poulets fit un geste de la main accompagné d'un,

bah, comme ça, encore du retard ici, pas Paris,

et Dubalu, on m'a recommandé cette ville, paraît qu'elle est très commerçante, j'ai constaté qu'elle est animée en tout cas, des gosses fit l'autre, rien que des gosses à cause de leurs écoles techniques, je ne sais même pas de quoi,

moment qui parut propice à Dubalu pour exposer la nature exacte de sa représentation.

Son interlocuteur ne répondit pas d'abord, paraissant réfléchir, et enfin lâcha,

difficile, mais ça peut marcher, faudrait voir, et il cite deux ou trois noms de magasins ou d'entreprises, tandis que Dubalu tirait son carnet, vous permettez que je note,

et l'autre s'embarrassant de détails et d'anecdotes à lui survenues, en général à son honneur, assura qu'on pouvait y aller de sa part, ce sont de bons amis à moi, bonnes affaires, ils ont du (grattement du pouce sur l'index), puis sans transition il tira de son portefeuille une carte de visite qu'il tendit à Dubalu où celui-ci put lire, Georges Finaleau, courtier en volailles, La Gallinacière, Fermey-les-Foins, et sans plus de transition Dubalu aussitôt après demanda, est-ce qu'on peut s'amuser ici,

alors Finaleau a pour répondre le même geste d'incertitude blasée que tout à l'heure lorsque Dubalu s'enquérait de la valeur commerciale de la ville, et dit,

vous n'avez qu'à essayer avec votre M^me^ Lelièvre ou son personnel, et pour rassurer Dubalu, mais il voyait bien que cette phrase avait plutôt sur lui, tout compte fait, un effet excitant, il crut bon d'ajouter, avec un nouveau geste d'évidence, c'est un hôtel très bien, et ils ont la télévision, ça ne fait pas tellement longtemps qu'elle est installée par ici, mais je vous conseille plutôt le Canari, la route de jusqu'à et puis à droite au fond d'un grand jardin, un dancing en principe, mais il y a là quelques filles qui ont des protecteurs dans la brigade des mœurs, finit-il avec un air fin, et un nouveau signe d'évidence, non dénué, cette fois-ci, d'une vaniteuse satisfaction.

Dubalu paya les quatre consommations, et M. Finaleau se laissa faire sans broncher, considérant ça, qui sait, comme son dû, à la suite de quoi,

un peu intrigué et de charmante humeur, Francis regagna la Pension Lelièvre.

V

Pouah,

triste la salle à manger de la pension Lelièvre, où Dubalu, pourtant très joyeusement pénètre,

triste quoique proprette et coquette, et trop pour être honnête, cette salle à manger,

où lugubrement des hommes avalent leur pitance, un œil à leur fourchette, un autre au journal déplié à côté de l'assiette,

où la servante, la même que cet après-midi, lui désigne, sans mot dire, une table,

où la serviette enroulée en cône sur l'assiette, et la plaquette du menu dressée contre le verre l'attendent.

Il a envie de les héler tous. Il se contente de prononcer un jovial mais ferme bonsoir Messieurs, peu apprécié, car dérangés dans l'accomplissement d'un rite, d'un seul mouvement de tête, les quatre dîneurs se retournent vers lui.

Surprise craintive de leurs visages, et bougonnement d'un ou deux.

Francis, à chacun, distribue un affable salut qu'il agrémente de courbettes et de sourires.

Dommage d'être seul à cette table, commence-t-il à maugréer. Aime pas manger seul. On peut toujours, histoire de se distraire, taquiner la servante qui circule au milieu des tables avec indifférence et vient vers lui prendre la commande.

Alors gracieuse enfant, fait-il, très câlin, et ajoute aussitôt, prudemment, devant le peu d'effet de son compliment, croyez-vous que je vais commencer sans mon apéritif, en prendrez-vous un Mzelle, pas pendant le service, dit-elle. Et après dit-il, j'ai déjà mangé, mais choisissez votre menu reprend-elle, je veux qu'il soit copieux, une de ces faims, forcément la route, le changement.

Elle revient avec une suze, alors il pérore, s'écoute parler, boit la suze, prend à témoin la servante qui ne l'écoute pas et qui tourne les talons aussitôt avec cette simple petite phrase, toute sèche, reviendrai quand vous aurez choisi,

et elle vaque.

Dubalu apostrophe son voisin le plus immédiat, un petit bonhomme à lunettes, la tête myope alternativement plongée dans son assiette et dans son journal, lui adresse un ricanement qu'il veut complice,

l'imbécile, il répond par le même ricanement, pourquoi, qu'a-t-il compris, le vois venir avec son air un peu pitoyable, pas plus ennuyeux que les gens qui s'ennuient, le voilà bien capable, tel qu'il est, de prendre ça pour une invitation, et de me coller après pendant toute la soirée.

Dubalu se redresse, s'immobilise en une digne attitude,

un peu de tenue, que diable, ne suis pas ici chez moi, mais dans la délicieuse salle à manger de Mme Lelièvre.

Ça excitait un peu Dubalu de s'imaginer que Finaleau avait dit vrai, qu'on pouvait s'amuser avec le personnel de la pension,

et il eut envie de le leur dire à tous ceux-là, qui,

pieusement et mornement s'appliquent à manger, sûr que ça leur ferait plutôt plaisir, que ça distrairait leur ennui. Mais peut-être savent-ils et pour ça qu'ils viennent et qu'ils reviennent à chaque voyage,

car dans ces conditions payeraient n'importe quel prix, c'est psychologique ces choses, beaucoup plus excitant dans une maison respectable et austère, sans apparence de la chose que dans hôtels faits pour, ajoute un attrait extraordinaire, c'est comme les femmes qui sont, mais qui n'en ont pas du tout l'air.

Mzelle, j'ai choisi. Comment voulez-vous que j'aie encore faim quand une femme. Maladroit. A l'air fâché. Bon tant pis. Peut-être mes yeux quand j'ai dit ça. Impossible à dérider, bon signe. Pas tout ça, faut quand même se décider à choisir. Boude toujours. Les femmes ont vraiment l'esprit mal placé. Voient une allusion partout. Croient toujours que. Pourtant suis blanc comme neige. D'ailleurs me dirait rien. Trop mince.

Il finit quand même par commander.

Tous le regardent maintenant avec hostilité, parbleu, ai dérangé leur quiétude, n'aiment pas qu'un intrus, tous trop fiers d'eux, et graves et sérieux, faudrait les dégourdir un peu, pas facile, quel menu il a commandé. Pour une fois que Breganti paye,

et une demi Bourgogne 1955, c'est la bonne année.

Voilà maintenant que le voisin fait des avances

à Dubalu, c'était prévisible, va falloir répondre,
fin, leur cuisine, il fait, admiratif,
oui, acquiesce Dubalu, bourru,
car maintenant l'autre ne le lâche plus, on dirait même qu'il l'épie. Qu'est-ce qu'il veut savoir, dire qu'il va falloir lui parler, sympathiser, bien de ma faute, n'avait qu'à pas.

Pendant ce temps-là, la servante continuait son service, en glissant de table en table, ce soir elle a des escarpins, dommage, la préférais en pantoufles cet après-midi, moins hautaine, plus câline.

On entend le cliquetis des couverts contre les assiettes, le froissement des grandes feuilles de leurs journaux lorsqu'ils en déplient les pages, derrière lesquelles paraissent,
leurs mines renfrognées, leurs joues occupées à mastiquer très laborieusement, et leurs mains non moins appliquées à découper leur viande, à éponger leur sauce, avec toujours une égale et attentive sobriété,
les regarder trop me couperait l'appétit, et m'imagine qu'ils ont tous dans leur valise, trousse de toilette méticuleusement rangée, et tout un matériel adéquat,
la servante continue de circuler à glissements gracieux, chorégraphiques, car on imagine un ballet à la voir servir ainsi, tant ses gestes sont étudiés et efficaces, juste ce qu'il faut et rien de trop,
la mesure,
elle lui a servi tout le repas dans le même silence, sans même lever vers lui sa tête.

L'heure approche songe, pour se remettre à manger vaillamment, Dubalu, l'heure de voir ce que ça peut être, le Canari,
car, pas de problème, il lui faut le Canari ce soir,
est-ce qu'il est homme à se contenter, au bout de huit ans, de la télévision qu'on va allumer dans le salon, et qui va attirer à elle, comme une ampoule les papillons, tous ces messieurs sur les gros fauteuils disposés en demi-cercle, où Dubalu les imagine massivement enfoncés, y digérant, spectacle aux yeux,
et cette perspective l'égaie, et puis tant pis, ce regard rampant du rat-de-cave d'à côté, qui lui fait obliquement des mamours et des mimiques, et fait trembloter à son intention sa toute petite taupe de tête, si je voulais, je

l'écraserais bien d'un coup de talon, mais ce soir, au beau fixe, supporte tout,

et bien boire, bien manger, fait du bien de temps en temps, mzelle, redonnez-moi une demi bourgogne, la même, bien.

VI

Au Canari,

en cheval qui sent l'écurie et reconnaît le chemin qui l'y mène, il conduisit sa voiture,

dangereusement, étant donné son état d'ébriété,

retrouvant avec une incroyable assurance le chemin décrit qu'il parcourut en trombe,

par les rues noires où seulement, de distance en distance, un réverbère solitaire éclaire sous lui la chaussée en un grand cercle blanc.

Onze heures à peine, et déjà la mort du sommeil sur cette ville qui,

à en juger par ce silence, par ce calme, ne doit pas être si animée et si commerçante que prévu,

mais tant pis, à demain les affaires, le turbin, ce soir, la vie est forcément belle,

et merveilleuse,

cette ville de silence et de mystère, cette ville de débauche nocturne,

pas de vraie débauche au grand jour, et quelle preuve de force de savoir se débaucher, de sortir du droit chemin, pas donné à tout le monde, don rare, archi-rare, à tel point que je ne comprends pas pourquoi je suis resté si longtemps fidèle à cette femme, parce qu'elle est légitime, et puis après, qu'est-ce que ça veut dire, légitime,

la nature, la nature, encore la seule chose de légitime, de vraie, se laisser aller à elle, voilà l'évangile, voilà la seule loi, bon sang, et moi qui croyais que la vie s'arrêtait entre le Bon-Coing et Breganti, ça va changer tout ça,

tiens, les cloches qui sonnent onze heures sur cette ville, ville de conte de fées, de dessin animé, il manque seulement la lune au-dessus de tout ça, et pourquoi pas de lune,

mais là,
à l'orée d'une allée, une lanterne rouge où s'inscrit en lettres blanches, le Canari,
voilà, j'y suis, bien comme avait dit Finaleau, au fond d'un jardin, avec quelques lumières disséminées dans le feuillage pour indiquer le chemin.
Il entra,
les yeux ont tout d'abord besoin de s'accoutumer à l'obscurité des lieux qu'éclairent seulement une grande lampe à abat-jour à l'extrémité du bar, et le tableau d'un juke-box dans un espèce de renfoncement, comme exprès pour,
lumière propice, se réjouit Dubalu avec un petit tressaillement de plaisir qu'aviva tout aussitôt la vue de deux couples de danseurs enlacés en extase et qu'une lente musique semblait devoir à tout jamais pétrifier dans cette attitude,
lumière propice et magnifiant la beauté de la barmaid qui,
à son entrée, abandonna aussitôt son poste derrière le bar pour venir s'asseoir sur un haut tabouret à ses côtés, jambes croisées, et sa jupe, albuplast rouge qui colle à elle, se relevant jusqu'au-dessus des genoux, murmura,
whisky,
à quoi Dubalu répondit, oui, deux,
alors elle retourna derrière son bar, servit le whisky à Dubalu penchée vers lui et caressant son visage avec sa chevelure, tandis que très largement s'ouvrait sa robe sur sa poitrine nue,
un peu comme Fernande naguère,
puis se rejeta brusquement en arrière, comme elle aussi, décidément pas plus le temps avec elle qu'avec Fernande,
toutes pareilles les femmes, recommencent leur petit numéro chaque fois que nécessaire,
et pour le réaliser Fernande possédait à ses côtés sa fonctionnaire de mère à qui les truc, les tric, les troc et les trac de la chose devaient être familiers,
et qui avait dû pour effectuer, brigade après brigade, sa vertigineuse ascension,
être grimpée régulièrement, chef de service après chef de service, dans la hiérarchie des Postes-Télégraphes-Téléphones.

Fameuse conseillère qu'elle a dû devenir. Ainsi, j'imagine qu'au moment voulu elle a dû, et de très près, veiller au grain de la peau de sa Fernande de fille,

la chapitrer, la sermonner, lui apprendre ce que et ce que ne pas,

l'astiquer comme vieille guimbarde à vendre,

la bichonner, la bouchonner, comme rosse aux foires à bestiaux pour que les pas malins paysans n'y voient que du feu,

avait dû la dresser pour que sa jupe, pour que son corsage, pour que son jupon, pour que ses bottines soient tout prêts à piéger le pas finaud et aveugle et benêt désir de l'homme,

persuadée que pour ça on les ferait bien ramper dans la boue, les hommes, faire cocorico à un conseil d'administration, et soupirer, chérie, garde tout, enlève tout, à la place de *gloria in excelsis deo*,

par expérience et pratique convaincue que ce que femme veut, Dieu le veut, à cause de ce désir qu'elle asservit, en donnant,

un bout de sa peau pianissimo,

puis soupirs et soupirs fortissimo,

et des yeux fous de désir,

et puis osciller des hanches pour faire contre son ventre danser sa jupe lorsqu'elle est large,

et pour la rajuster et rajuster dessous et à travers elle, la tirant d'ici et de là, lorsqu'elle est étroite,

et filer un bas pour voir aussitôt jusqu'où, et faire qu'il ait toujours filé trop haut.

Mais à peine, la regarda, Dubalu, lorsque se rassit à ses côtés, et dans la même posture exactement,

pas exactement la même, la jupe plus relevée encore, la pin-up-barmaid,

il a envie de crier maintenant, laissez-moi un peu souffler, pas besoin de vous mettre en frais comme ça, inutile de tout de suite fondre sur les gens comme vautour sur les cadavres,

et maintenant il la regarde avec un espèce de dégoût, qu'il espéra chasser en buvant le whisky,

mais ce whisky lui déplut, il avait un goût de suze, d'eau-de-vie, de bourgogne,

tandis que la barmaid habituée aussi à ces sortes de

dégoûts-là se mit à lui parler doucement et très aimablement, de ci, de ça,

pas d'autre chose,

lui demanda le motif de son voyage ici, l'assurant qu'elle avait tout de suite reconnu qu'il était parisien, ils ont tous un air supérieur qui ne trompe pas, comme s'ils découvraient tout avec la même indifférence que chaque matin la tour Eiffel et le Sacré-Cœur, finit-elle, admirative,

puis en femme avertie, à qui le fait est coutumier, au courant tout autant que Mme Gardenia de toutes les ficelles de l'affaire,

elle se mit docilement en posture d'écouter les confidences que sans aucun doute il n'allait pas tarder de lui faire,

et pour en hâter le déclenchement lui demanda, une pitié gentille dans la voix, marié, n'est-ce pas, ça se voit, pas besoin de votre alliance pour le savoir, des enfants, combien, quel âge, travaillent bien à l'école,

et Dubalu répondit que oui par un hochement de tête défait et impuissant,

et elle continua alors de lui poser toute une foule de questions sur lui, auxquelles il se soumit aussi passivement qu'à un interrogatoire d'état civil, déclina ses nom, prénom, âge, qualités, situation de famille et profession,

raconta donc sa vie,

en un rapport auquel elle sembla prendre le plus vif intérêt, s'attachant à chaque détail, comme Mme Gardenia jadis lorsqu'elle avait chargé sa fille d'une minutieuse enquête sur ses tenants et aboutissants,

inclinant sa tête avec la gravité d'un juge d'instruction, comme si elle cherchait à exprimer, des paroles confuses de Dubalu, une explication à sa situation présente,

posant elle-même toutes les questions

à ce point que Dubalu ressentit un immense élan de tendresse pour cette fille qui s'intéressait tant à lui et à sa misère,

qu'il posa sa tête sur cette épaule compatissante avec une si profonde reconnaissance, qu'il faillit éclater en sanglots dans les bras de cette femme,

secourable et plus douce qu'une mère encore, et toutes les mères en une seule,

se laissa par elle caresser les cheveux et la nuque,

réconforter comme un enfant qu'avec une maternelle prévoyance elle apaisa d'un autre whisky,

puis revenant aussitôt se rasseoir à la même place, lui passant son bras sur les épaules, elle le serra contre elle, pendant qu'il buvait à petites gorgées le verre de whisky donné,

qu'il se laissait protéger, secourir et bercer par elle, qu'il saisit ses mains, les baisa avec force, inattentif, à présent, à la jupe plus relevée encore au-dessus du genou, à ces seins maintenant découverts presque à moitié,

et disant, au moins toi tu es gentille, oui gentille, redonne-m'en encore j'aime ça, j'aime boire,

et elle le resservit encore, et lui continuait de parler, s'agrippant à elle, non, je ne veux pas te quitter, je veux rester avec toi, toujours,

alors elle se leva, l'aida à marcher, jusqu'à une chambre proche où elle l'étendit tout habillé sur le lit,

puis avec un petit ton désinvolte, espiègle, lui demanda s'il pouvait, pour ne plus y penser, payer les whiskies, et tout,

il donna son portefeuille, d'où elle dut extraire une somme telle qu'il serait obligé probablement de téléphoner chez Breganti demain pour se faire envoyer une avance,

et lorsqu'elle s'étendit auprès de lui, entièrement nue, il écarta machinalement la main qui cherchait à le déshabiller, et,

la bouche sur son sein, et les mains serrant les siennes, il s'endormit.

BERNARD WALLER

## ARAGON ET CLAUDEL

Claudel à peine mort (dans la nuit du 22 au 23 février 1955), on pouvait lire aux *Lettres françaises* : « Un grand poète vient de mourir. Un très grand écrivain. On sait assez tout ce qui nous séparait de lui. Il m'avait dit, en 1944, à Lyon, dans cette soirée que nous avions passée avec lui, Elsa, André Rousseaux et moi : « Je déteste tout ce que vous défendez. » Cela ne trouvait pas en moi la réponse qu'il imaginait : car je ne déteste pas tout ce qu'il aimait, et sa phrase oubliait simplement la France, qui était entre nous un lien. J'ai écrit l'an dernier que :

*J'ai souvent envié le vers de Paul Claudel.*

Ce n'est pas aujourd'hui que je m'en dédirai. » Vous avez reconnu Aragon. Ce serait pourtant simplifier la situation respective des deux poètes que d'isoler en eux, comme seul facteur commun, la France. La France, partout présente au *Crève-Cœur*, presque partout présente aux *Poèmes et Paroles durant la guerre de trente ans*. Il y a longtemps que je m'interroge sur ces plus profondes affinités, et plus complexes qu'on ne pense, entre le pilier de l'Église et le membre du Comité central.

L'a-t-on assez répétée, la formule de Claudel sur son « bagne matérialiste » ? On parlerait mieux, ce me semble, du nihilisme qui fut le ton de sa jeunesse, de toute l'époque soi-disant et prétendue symboliste.

Nihilisme qui fut aussi la doctrine ou le lot d'Aragon du temps que, frais émoulu de la guerre « jolie », il publiait aux éditions surréalistes *Persécuté persécuteur*.

*Je traîne après moi trop d'échecs et de mécomptes*
*J'ai la méchanceté d'un homme qui se noie*

*Toute l'amertume de la mer me remonte*
*Il me faut me prouver toujours je ne sais quoi*
*Et tant pis qui j'écrase et tant pis qui je broie*
*Il me faut prendre ma revanche sur la honte,*

écrira-t-il beaucoup plus tard, en 1956, dans le *Roman inachevé.* De ce nihilisme, dont la révolte contre la mort est la cause, ou l'effet, selon les circonstances, Claudel ne put sortir que par l'intercession de saint Rimbaud, dont l'influence, qu'il appelle *séminale,* le conduisit paradoxalement dans le giron d'une église. Paradoxalement ? Aussi bien dirais-je naturellement, puisque, de trente ans son cadet, Aragon fera de Rimbaud un de ses intercesseurs favoris et, par la vertu des poèmes d'inspiration communarde, trouvera en 1931 son chemin de Damas, celui du Congrès de Kharkov, au bout duquel il pénétrera dans l'église stalinienne. Qu'importe l'église, au fond ? Plus encore que leur classe sociale, ce qui distingue les hommes, en effet, c'est leur besoin ou leur refus, quelle qu'elle soit, d'une église.

Durant les années d'incertitude où Claudel vécut, puis conçut le *Partage de Midi,* il fut déchiré en effet entre les surprises de sa chair et les interdits de sa foi. Finalement, le mariage lui servit de remède à l'amour. Celui qui engrossa l'héroïne du *Partage* finit sa vie comme les patriarches, accablé d'enfants légitimes et de petits-enfants. Autres incertitudes, plus diverses peut-être encore, chez le jeune et bel Aragon qui, après tant de partages de midi et de minuit, ne se rassembla que dans le mariage, où il vécut cet amour fou dont nous devons être reconnaissants aux surréalistes d'avoir exalté la valeur. Elsa et le Parti d'une part, Brangues et l'Église d'autre part ; deux poètes partis de Rimbaud sont arrivés aux mêmes fins.

Or, si l'un et l'autre poète doivent à Rimbaud d'avoir trouvé le port, l'un et l'autre eurent néanmoins la sagesse de refuser de s'associer aux excès indécents de la religion rimbaldienne. Dès 1947 : « Rimbaud ! J'aime mieux ne pas en parler. On l'a tellement galvaudé ! Je suis écœuré de l'usage qu'on en fait. C'est une telle tristesse de voir sombrer une telle œuvre. C'est comme un bel endroit artistique qu'on vient

de découvrir ; on y trouve bientôt des détritus, des boîtes de sardines. Ce n'est plus fréquentable. » (A Dominique Arban, *Combat*, 28-3-1947.)

En 1953, lors du centenaire de Rimbaud, soucieux de se mettre en évidence, certains entrepreneurs ardennais de pompes funèbres demandèrent à Claudel de leur prêter son nom pour la foire aux vanités. Celui-ci répliqua, le 17 avril 1953 : « Je ne puis vous donner satisfaction. Arthur Rimbaud, je vous l'ai donné à comprendre, se situe pour moi sur un tout autre plan que celui de la littérature. Les célébrations vulgaires, avec orphéons, pompiers, discours, récitations, inscriptions du nom au coin d'une rue, décorations et le banquet final, me paraissent entièrement déplacées. Je n'ai aucune envie de m'y associer. » Sur quoi, le post-scriptum déjà célèbre : « Une messe aurait suffi. » Ainsi Aragon se refuse-t-il désormais à cette rimbaldite, qu'il critiquait déjà au temps d'*Anicet ou le Panorama*. Il y revient, à l'occasion du *Roman inachevé* :

*Ce qui se débat ce n'est plus comme en 1930*
*Ce qui nous rattachait à Nerval, à Rimbaud.*

Il y revient en 1959, dans *Elsa* :

*J'ai renoncé depuis longtemps à mes légendes*
*Où sont Rimbaud, Cros et Ducasse.*

Plus important que l'amour de la France, un même tempérament fanatique permettait à ces deux poètes de se comprendre, ou du moins de s'apprécier :

*Ne me perdez point avec les Voltaire, et les Renan, et les Michelet, et les Hugo, et tous les autres infâmes !*
*Leur âme est avec les chiens morts, leurs livres sont joints au fumier*

suppliait ce Claudel pour qui Gœthe, Kant et Nietzsche ne seront que « souffleurs de ténèbres et de pestilence dont le nom même fait horreur ». Non, je ne pardonnerai jamais à Claudel, moi, ce scandaleux *infâme* ni non plus cet autre *infâme* dont il croit déshonorer Çakya Mouni,

*le trois fois infâme Bouddha tout blanc sous la terre allongé comme un ver immonde !*

*Infâme, immonde,* le fondateur de la doctrine bouddhique ? Voilà qui vous donne la mesure de l'intelligence de Claudel, celle aussi de sa démesure. Mais Aragon, lui, se doit de l'approuver, car ceux de mon âge se rappellent le temps où, quand il aurait fallu rassembler toute la gauche pour faire échec à la menace hitlérienne, Aragon le persécuté-persécuteur composait cet appel au meurtre :

*Feu sur Léon Blum et sur les ours savants de la Social-démocratie !*

Le style, le ton valent celui de Claudel. C'est la même intolérance et l'intolérance même. « La tolérance ? La tolérance ? Il y a des maisons pour cela. » Ce mot fameux, de Paul Claudel, j'imagine que Louis Aragon aurait bien voulu l'avoir fait.

Rien d'étonnant, par conséquent, si Louis Aragon célèbre Claudel mort. De son vivant, Claudel célébrait Aragon, et, malgré toutes leurs oppositions politiques ou religieuses, ne cachait pas qu'il donnerait sa voix au poète communiste le jour où celui-ci daignerait lui aussi s'humilier jusqu'à poser sa candidature à l'Académie française. A ce point veille-t-on sur l'honneur de Claudel dans les *Lettres françaises* que je m'y fis sérieusement étriller en 1955, coupable d'avoir écrit, paraît-il, que Claudel fut un *mauvais poète* et un *pire écrivain.* Le notulier de ce journal avait dû lire un peu bien vite l'article d'hommage que j'avais publié sur Claudel dans la *Nouvelle Revue Française,* car, si je me relis, voici ce que ça donne : « Mauvais poète, pire écrivain, Claudel aurait pu... » etc. ; selon ma pauvre syntaxe à moi, cela signifiait tout simplement : « si Claudel avait été un mauvais poète et un écrivain pire encore, il aurait... etc. »

Vous voyez en tout cas de quelle amitié vigilante Louis Aragon défendait le poète catholique, et qu'en vous proposant ce portrait parallèle, je ne me livre pas à un déplaisant canular. Voilà donc une fois de plus illustré ce fameux « dialogue français » dont on a tant parlé, et ma foi, à bon

droit, sinon toujours à bon escient. Après Montluc et d'Aubigné, Voltaire et Rousseau, Pascal et Descartes, Barrès et Gide, voici donc Claudel et Aragon. Tous deux, hantés par l'absolu :

*L'amour de toi qui me divise*
*Comme un sable à dire le temps*
*C'est pourtant l'unité divine*
*Qui fit un seul jour de trente ans.*

Cette strophe, je pourrais feindre qu'elle est tirée de l'un des poèmes composés les uns, les autres bâclés, par Claudel « durant la guerre de trente ans », et que le *toi* dont il s'agit, c'est le Dieu des chrétiens. Mais non, *toi*, ici, c'est Elsa, et les *trente ans* fixent la durée jusqu'ici de l'amour fou qu'Aragon chante pour sa femme.

*Elle était comme le vers sans rime ni mesure*
*Mystérieusement qui exhale un soupir de fleur à chacun de*
*[ses arrêts.*

Chacun reconnaît là, et le tic claudélien qui consiste à préposer l'adverbe au pronom relatif de la subordonnée dont il modifie le verbe, et cette apologie du vers sans rime ni mesure en effet, du moins en apparence, le verset des *Cinq grandes odes* :

*C'est un étrange et terrible don que celui de donner la vie*
*Mais quand il a suivi l'ancien rite*
*L'accouplement, l'attente et la gésine,*
*Et les matrones portant le linge frais*
*Parcourant les chambres, les escaliers, ouvrant les armoires*
*Alors il y a ce cri de l'enfant et tout n'est plus qu'une grande*
*[fête et des congratulations*
*Dont le père béatement prend sa part tout blême d'orgueil et*
*[de peur*
*Il s'agit ici d'une tout autre sorte de naissance*
*Et celui qui n'a point engendré ne voit pas sans honte son*
*[visage dans les miroirs*
*Avec cette perversité d'aimer les êtres de ta chair*
*Cette curiosité déchirante que j'ai de tes rêves*

*De cette parturition contre moi*
*D'où sort ce peuple dans notre maison qui s'installe.*

Une fois de plus, pour terminer le couplet, la ruse claudélienne du complément circonstanciel placé avant le relatif, alors qu'on l'attendrait après *s'installe*. Oui, vous avez raison de reconnaître là tout Claudel. C'est pourtant de l'Aragon, et du dernier, celui d'*Elsa*. Thème, stylistique et manies : du pur Claudel. Aragon se connaissait bien, qui écrivait : « J'ai souvent envié le vers de Paul Claudel. » Au point qu'il a fini par le pasticher à merveille.

Il y aurait quelque incongruité à pousser trop loin le jeu. Lors même qu'Aragon parle d'*unité divine*, celle des amants, il se refuse à Dieu, et se donne à la mort, tandis que, mordu à jamais par Rimbaud, Claudel en reste toujours à refuser sa mort et ne se donne à Dieu que pour échapper au néant. L'un des enseignements les plus pernicieux de Rimbaud, c'est d'avoir enfoncé plusieurs générations dans l'idée qu'il faut se révolter contre la mort et qu'à cela seul on reconnaît le vrai poète. En ceci Claudel est bien le fils de Rimbaud que, longtemps après sa conversion, il lui arrive de gémir :

*Mon âme n'a point tolérance de la mort !*

Faut-il croire que le communisme délivre mieux l'homme qu'une religion pourtant de salut, la chrétienne ? Toujours est-il qu'Aragon accepte sans faiblir que cette vie soit la seule :

*Je ne connais pas le sommeil et quand je fermerai les yeux ce*
*[sera pour toujours*
*N'oubliez pas cela.*

A cette lâcheté d'un chrétien que sa religion n'a pas su réconcilier avec la mort, comment ne pas préférer le courage de l'agnostique, d'autant que l'image est belle, de sa rentrée au néant :

*Et je ferai la mort comme j'ai fait l'amour les yeux ouverts.*

Tant pis pour Claudel ! Capable de passion comme il le fut au temps de *Partage de Midi*, qu'un homme ait sacrifié cette

valeur au souci de faire son salut, cela m'aide à comprendre qu'il n'ait pas toléré la mort. Pour ceux que sut combler la petite mort, la grande est vraiment facile, et mille fois justifiée.

En ceci au contraire Aragon reste fidèle à son aventure surréaliste que, s'il a sacrifié délibérément l'une des trois valeurs exaltées par André Breton : l'amour, la liberté, la poésie (et vous entendez bien qu'il s'agit de la liberté), il n'a pas toujours trahi la poésie, il n'a jamais, semble-t-il, trahi l'amour.

Ce caractère sacré qu'il confère à la passion et à la femme qui l'inspire lui commande un vocabulaire religieux, voire chrétien ; de quoi horrifier Claudel :

*Toute une nuit j'ai cru que mon âme était morte.*

Son âme : Elsa ! Écoutez-le chanter, lui Aragon, un Noël nouveau style :

*Le paradoxe de décembre*
*Où l'amour est un nouveau-né.*

Et voyez avec quelle indécence pour un chrétien il définit sa vie au *Roman inachevé :* une « Passion » (avec un P majuscule). Dans l'un de ses derniers poèmes pour Elsa, il s'identifie exactement au Christ en croix :

*Quand tu seras lassée à mourir du culte monstrueux que je te [voue*
*Que je n'aurai plus ni voix, ni ventre, ni visage et les pieds et [les mains sans place pour les clous.*

Avons-nous encore le droit de sourire, et de blaguer, comme je le fis moi-même, avec beaucoup de Français, les « pupilles de la nation », c'est-à-dire les yeux d'Elsa ? Trente années d'amour fou, qui ne voudrait les vivre, surtout dans l'état malaisé de mariage, et quand l'amant-époux estime avoir des raisons nombreuses de jalousie rétrospective, celle par exemple à quoi nous devons l'un des très beaux poèmes d'Aragon :

*Et si moi j'appelais si moi tu t'imagines...*

Oui, malgré toute l'admiration de Claudel pour Aragon, et l'indulgence qu'elle commande, le poète catholique n'a pas dû apprécier certain usage que son frère ennemi fait des notions chrétiennes. Passe encore pour ce vers du *Crève-Cœur* :

*Sans crime on peut nommer Sang-du-Christ les girolles*

Sans crime, en effet : simple image. Mais lorsque, s'adressant à un camarade communiste tombé dans la Résistance, et qui s'appelait Pierre tout comme l'apôtre, Aragon refait, au bénéfice de son église

*Toi Pierre et sur cette pierre*
*Se bâtira l'avenir*

le jeu de mots sur lequel la papauté fonde sa prétention : *tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église*, non, je ne crois pas que Claudel aurait apprécié ce qui lui semblerait parodie, sacrilège. Pas plus qu'Aragon n'a dû aimer la façon désinvolte dont Claudel usurpa, au profit de son église à lui, une autre formule célèbre, ce Claudel qui, dans la *Nouvelle Revue Française*, intitulait *Une saison en enfer* un pamphlet simplet contre l'Union soviétique. Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas peuvent avoir en commun quelques idées importantes, et même deux ou trois graves. Aragon célébrera donc en Claudel « l'homme qui envoya la veille de Noël 1941 sa lettre au Grand Rabbin Isaac Schwartz » ; dans la page intitulée *Savoir lire Claudel* que publieront les *Lettres françaises* une semaine après la mort du poète catholique, je vois en évidence un procès de l'individualisme, une condamnation « des doctrines à la fois violentes et pauvres d'un Stirner ou d'un Nietzsche » ; et comment le membre du Comité Central n'approuverait-il pas, dans le même texte, daté de 1920, cette profession de la foi claudélienne : « Ce qui est important pour un homme, ce n'est pas ce qu'il peut, c'est ce qu'on veut de lui. Ce qu'il a à regarder, ce n'est pas son reflet dans un miroir, c'est la croix ou c'est le drapeau ! » Le moment vient pourtant où, s'ils appartiennent à des églises de vocation universelle dont l'une et l'autre affirment qu'elles détiennent la vérité, deux hommes de foi doivent tirer à hue et à dia et par-

fois en viennent à se tirer dessus. Durant la guerre civile, en Espagne, si Claudel et Aragon l'un et l'autre ont condamné les anarchistes, sans doute c'était un peu en haine de l'individualisme, mais Claudel haïssait en ces hommes ceux qui avaient fusillé des prêtres, Aragon, des hommes qui refusaient d'obéir aux ordres de Moscou. Néanmoins celui-ci aurait pu écrire cette phrase

*où le C. N. T. en grognant de délice a mêlé sa bave et son groin.*

Mais l'un voulait la victoire des Républicains, l'autre celle de Franco. De sorte qu'en dernière analyse Claudel n'aurait peut-être pas tout à fait tort quand il affirme détester tout ce qu'Aragon défend.

Eh bien, il a tort, car l'un et l'autre poète ont au moins un amour commun : celui de la langue française, et un idéal commun, l'idée qu'ils se forment de la vocation du poète. Dans l'*Hommage* auquel je me référais tout à l'heure, Aragon n'a pas manqué de citer un texte que Claudel écrivit le 27 août 1922, en l'honneur de la langue française, « le produit, en même temps que le document, le plus parfait de notre tradition nationale. Elle a été le principal moyen de construction d'un peuple formé de vingt races différentes ». Nous comprenons pourquoi, hommes d'église l'un et l'autre, l'un et l'autre prédicateurs, officiellement chargés l'un et l'autre de dire chacun la seule vérité, l'un et l'autre ont dû traiter la langue française de la même façon à peu près dans leurs poèmes. Contraints qu'ils étaient par leur religion de servir en tant que poètes, ils ont dû renoncer à cette soi-disant poésie qui n'aspire qu'à l'ineffable, au silence, ou qui, lorsqu'elle condescend à s'exprimer, répugne au discours, et croit se déshonorer en restant communicable. Formés, l'un au verslibrisme, entre 1885 et 1890, l'autre à l'écriture automatique de la centrale surréaliste, ils se retrouvent l'un et l'autre, dans leur âge mûr, bien plus proches de la tradition que tous ceux qui, apolitiques, et donc indifférents à l'action que pouvaient exercer leurs poèmes, s'égarent en recherches incompatibles avec la notion de poème.

ETIEMBLE

*(A suivre.)*

# DESCRIPTION ET INFRACONSCIENCE CHEZ ALAIN ROBBE-GRILLET

La simple lecture des romans d'Alain Robbe-Grillet montre que l'absence concertée de toutes figures de rhétorique fondées sur l'analogie, telles que la métaphore et la comparaison, n'est pas un jeu gratuit. Toutefois, les analyses qui fondent ce refus [1] ne sont pas sans laisser subsister quelques ambiguïtés. La manière d'aborder la signification des métaphores et des comparaisons appelle certaines réserves. Les premiers exemples choisis par Robbe-Grillet sont isolés de tout contexte. Cette méthode postule une signification monovalente de la métaphore. Une métaphore de Baudelaire serait-elle de nature identique à une métaphore d'un Sartre, par exemple, ou à celle d'un romancier inconséquent ?

Il n'est pas de notre strict propos d'étudier les figures analogiques du poème baudelairien et post-baudelairien, qui se veulent en quelques manière « objectives », mises à jour et équivalences des correspondances secrètes de la nature. Mais le roman nous permet de constater deux acceptions des figures analogiques : une conception relative et une conception pseudo-absolue, « poétique ».

En les observant de plus près, nous serons peut-être mieux à même de comprendre le refus de Robbe-Grillet, la technique qu'il utilise et les caractéristiques correspondantes de l'homme qu'il nous propose.

1. A. Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, Tragédie » (*N. N. R. F.*, octobre 1958).

## MÉTAPHORES

> « Dire que le temps est « capricieux » ou la montagne « majestueuse », parler du « cœur » de la forêt, d'un soleil « impitoyable »... »
>
> A. ROBBE-GRILLET (art. cité).

Envisager le monde *sans* l'homme et inversement est impossible. Robbe-Grillet remarque justement que, « bien évidemment, il ne peut s'agir, de toute façon, que du monde tel que l'oriente *mon point de vue* ; je n'en connaîtrai jamais d'autre. La subjectivité *relative* de mon regard me sert précisément à définir *ma situation dans le monde* »[1]. Qui donc parle du temps, de la montagne, de la forêt, du soleil ? Cette interrogation est contemporaine de la question : comment en est-il parlé ? Elles doivent être considérées simultanément.

Pour le terrassier ouvrant une tranchée, le soleil pourra « être » impitoyable. Mais ici *être* est *synonyme* de *sembler*. La malveillance du soleil n'est absolument pas entendue comme le résultat d'une volonté. Elle est le symétrique, la transcription pudique de la fatigue de l'ouvrier. Elle est *une manière de parler de cette fatigue par les choses*. Elle est une manière de voir les choses au travers de cette fatigue. Sans l'épuisement du manœuvre, sans le *projet* de creuser un trou, la métaphore n'a pas de support. Ce même homme, sous ce même soleil, occupé à se bronzer pendant les vacances, ne sera dominé que par un soleil bienveillant. *La métaphore est donc conjointement manifestation d'un projet par la mise en évidence du monde orienté par ce projet.*

D'où l'importance du rôle de la métaphore relative à un projet. La métaphore donne, d'une part, la possibilité de rendre compte allusivement, sans la déflorer, et donc sans la détruire et la trahir par une formulation précise,

1. Article cité, souligné par A. R.-G.

l'aspiration floue d'un personnage. Si la figure « cœur de la forêt » surgit dans la mise en évidence du paysage que traverse un homme, on nous laisse entendre que ce voyageur souhaite obscurément se cacher, s'abriter. Le monde n'est pas pour lui un ensemble de distances neutres, mais une hiérarchie polarisée à partir de cachettes, de lieux secrets, d'abris. La métaphore, ici, ne décrit pas un monde « objectif », sans l'homme, mais le monde orienté par un projet, un point de vue dans les deux sens du terme et en même temps ce projet lui-même. Car, une nouvelle fois, sans désir de se blottir, le cœur de la forêt n'est que le milieu de la distance à parcourir sous les arbres.

D'autre part, la métaphore joue le rôle d'une étape dans le cheminement vers la conscience. Si le romancier veut susciter ce cheminement, il utilisera aussi ces figures analogiques, mais elles seront prises en charge par le héros. La métaphore « cœur de la forêt », coagulation d'un sentiment par une chose, par une mise en relation de deux termes qui les renforce, jouant le rôle d'un catalyseur de l'infraconscient au conscient, sera pour lui une étape du cheminement d'une aspiration floue vers la conscience.

Enfin, en dehors de toute aspiration obscure dans le cas d'un projet conscient, d'une situation et d'un acte déterminés, elle décrira le monde *vécu* dans et par cet acte. « Une chaîne de montagnes à 600 kilomètres-heure et dans la perspective nouvelle du survol, c'est un nœud de serpents : elles se tassent, noircissent, poussent leurs têtes dures et calcinées contre le ciel, cherchent à nuire, à cogner [1]. » La métaphore conséquente, c'est-à-dire relative à un projet, décrit un monde vécu par un acte ou une aspiration floue qu'elle peut amener à la conscience, ou les deux.

Il faut reconnaître, et nous rejoignons ici les analyses préliminaires de Robbe-Grillet, que toute une série de romanciers utilisent les figures analogiques avec inconséquence. Le pléonasme est un risque constant de l'utilisation de la métaphore dans la mesure précise où celle-ci témoigne du projet qui la fonde. Si le romancier décrit la sueur de l'ouvrier,

1. J.-P. SARTRE, *Situation de l'écrivain en 1947*.

il n'aura pas à parler d'un soleil « *impitoyable* ». C'est deux fois la même réalité qui sera décrite. La « malveillance » ne renverra plus, dès lors, à un projet, à une souffrance, puisque ceux-ci auront été totalement décrits. Privée de son support, répétant ce que l'on connaît, la métaphore sera censée renvoyer à autre chose, c'est-à-dire à elle-même. La malveillance du soleil, sur laquelle on s'appesantira ainsi, apparaîtra en effet comme le produit d'une volonté.

Ce mécanisme de l'indépendance de la métaphore prise envers un projet se rencontre également dans le cas de la métaphore pseudo-absolue, « poétique » : quand le romancier décrit, « pour délasser le lecteur », un monde indépendant des personnages qui y vivent. Personne ne désire obscurément se cacher, mais l'auteur, pour « faire joli », préfère au mot « milieu » l'expression « cœur de la forêt ». A première vue, cette formulation postule une conception magique du monde. La forêt serait capable de sécréter un charme, un envoûtement, même chez des bûcherons, un ciel gris pommelé de créer la tristesse, même chez les joueurs de football qui devraient s'en réjouir... Mais si la cohorte des romanciers inconséquents visait des objectifs magiques, cela se saurait. En vérité, cet emploi de la métaphore repose non pas sur la magie, mais sur la *statistique*. Sur terre, il y a plus de promeneurs que de footballeurs. Pour la *moyenne* des projets humains, un ciel gris n'est pas réjouissant. On est donc en droit de parler, en général, de la tristesse d'un ciel gris ; en se fondant sur un projet *général*, désincarné, issu de la somme de milliers de projets concrets de promenades, de parties de boules, de dîners sur l'herbe, etc. Inversement, puisque, pour la majorité, le ciel gris engendre la tristesse, je pourrais décrire le ciel à partir de la tristesse, je pourrais faire appel au *cliché*. Mais, au lieu de la réalité concrète que l'on prétend décrire, en la faisant ressentir, on ne présente en fait qu'un monde évanescent, perpétuelle oscillation entre une reconstitution personnelle, et donc fausse, de chaque lecteur et un paysage universel abstrait, entre un paysage sans existence et un paysage n'existant que d'une autre réalité que la sienne. La métaphore pseudo-absolue, apparemment indépendante de tout projet, ne se réfère qu'au projet abstrait

de l'homme statistique[1]. Ni descriptive du monde vécu, ni maïeutique, elle est vibration verbale du rien.

C'est évidemment cette nullité, mondaine et humaine, que refuse Robbe-Grillet, dont les exemples initiaux, coupés de tout contexte, donc de tout projet, sont précisément des clichés. Mais son refus englobe également les fonctions véritables de la métaphore, qui sont de témoigner du projet qui la justifie et d'amener, dans certains cas, une aspiration floue vers la conscience. Doit-on en inférer que ce refus du potentiel maïeutique des figures analogiques signifie refus du cheminement vers la conscience et par suite refus de la conscience elle-même ?

### DESCRIPTION FORMELLE

Six des huit premières pages (9 à 17) du *Voyeur* sont consacrées à la description géométrique minutieuse des objets que peut voir le voyageur d'un petit vapeur accostant au quai. Cette particularité surprend le lecteur et indique la prééminence qu'accorde Robbe-Grillet à la description formelle des objets. Comme toute prééminence, celle-ci n'existe que par comparaison. Sa significtion tient dans le rapport qui l'unit aux autres éléments du roman. Le roman s'ouvre sur une séquence techniquement anodine (évidemment par rapport à la description qui suit) : un geste, une fillette, des passagers, un jet de vapeur, une réminiscence, etc. Le lecteur accommode son attention sur ce rythme et cette technique. Il reçoit alors les six pages de description. L'inté-

1. Bien que la métaphore absolue, que l'on rencontre dans le poème, ne rentre pas directement dans notre sujet, on peut remarquer qu'elle se veut en quelque sorte objective, comme mise en évidence et équivalence du monde. Équivalence, l'expression n'y est que forme et signe indéfectiblement, et ne renvoie qu'à elle-même. Le poème est avant le langage. Mais l'assimilation du poème tend à le détruire comme tel en le transformant en langage. Le signe s'abstrait de sa forme, pour être signe d'autre chose. Au lieu d'équivalence du monde, le poème devient désignation. Le succès d'un poème est la condition de sa mort. C'est de cette manière, entre autres, que la société (le langage) tue le poète. La métaphore poétique ayant perdu sa chair, son pouvoir d'équivalence, et ne se référant pas à un projet concret, devient cliché. C'est pourquoi le cliché présente ce caractère de poétique défraîchi.

rêt ne se porte sur cette jetée, sur ce quai, sur ces objets, qu'en se détournant de la scène initiale. Celle-ci se trouve comme submergée, gommée par l'afflux des détails précis et géométriques, abandonnée. Surpris, le lecteur, pour essayer de découvrir les raisons de cet abandon, se reporte vers la fin de la scène effacée :

« Tous avaient la figure tournée vers la gauche et les yeux fixés sur le haut de la jetée, où une vingtaine de personnes se trouvaient rassemblées en groupe compact, également silencieux et figé, cherchant un visage à reconnaître dans la foule du petit vapeur. De part et d'autre, l'expression était la même : tendue, presque anxieuse, bizarrement uniforme et pétrifiée.

» Le navire avançait sur son erre... »

Le voyageur, dont on sait qu'il va montrer peu à peu, d'une manière particulière (et ceci en est une des premières manifestations), un violent sentiment de culpabilité, se sent concerné par ces vingt regards (d'autant plus que la symétrie des regards des passagers manifeste leur anxiété vis-à-vis de l'anxiété de ceux qui les attendent, c'est-à-dire la surprise et donc l'innocence). Observé, mis en question, jugé déjà peut-être, il fuit, il s'évanouit dans une contemplation de six pages.

Pour spectaculaire qu'elle soit, cette réaction ne doit pas nous faire oublier qu'elle n'est pas la première. Peu avant, il a ramassé une pelote de ficelle sur le pont du navire (donc un objet qui ne lui appartient pas et qui de surcroît possède une importance considérable dans les pensées coupables de Mathias) ; une fillette a surpris ce geste. Concerné par ce regard (et la fillette, en tant que fillette, présente elle aussi un énorme potentiel pour Mathias), il s'évade dans la contemplation de la ficelle :

« Il ne fut pas déçu par un examen plus attentif : c'était une belle prise — brillante sans excès, tordue avec finesse et régularité, manifestement très solide. »

Mathias donne lui-même une preuve absolue de la contemplation (la description formelle détaillée) comme réaction de défense quand il projette ce mécanisme pour interpréter l'attitude de la jeune serveuse (p. 59) :

« A l'autre bout du bar, l'homme la considérait sans indulgence, qui marchait vers lui à pas menus. Elle dut apercevoir la présence de son maître — l'espace d'un battement de cils, — car elle s'arrêta net, hypnotisée par les raies du plancher à la pointe de ses chaussures. »

Dans le cadre de ce mécanisme, les objets ont pour rôle de détourner de la gêne, de l'angoisse, de fixer l'attention, de fasciner. L'efficacité [1] du procédé exige une certaine rentabilité de l'objet : celui-ci ne doit pas s'épuiser trop vite. Le nommer serait tuer sa présence par son nom. La couleur possède un potentiel limité, quelques associations de couleurs en rendront la nuance. C'est dans les formes que réside la solution la plus efficiente. Leur enchevêtrement de lignes donne une réelle faculté de durée, de contemplation. Chaque ligne renvoie à une autre, qui mène à la suivante, laquelle reporte à la première. L'œil est entraîné : *il fait le tour des objets*.

« Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent... »

Cet « émet » est manifestement teinté de gratitude envers ce quai capable à un tel point de capter et de retenir l'attention. Cette gratitude n'est pas éloignée de l'enthousiasme. Il suffirait d'un rien pour que Mathias en rajoutât ; « pour un peu », telle est la valeur de ce « théoriquement » :

« Théoriquement, on devrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai... »

Cette vision géométrique a une double efficacité : elle fait durer les objets qui détournent la conscience d'une angoisse en la captant ; elle évite les tropes qui risqueraient par leur coagulation analogique de rendre présente son obsession, composante de son projet. La description géométrique essaie de désamorcer les objets dangereux. Plus je m'abîme dans les détails d'un feuillage, moins j'ai affaire à un arbre. Dans les pages citées, Mathias tente ce coup double. Quand on sait

1. Ce terme est employé par A. Robbe-Grillet dans l'article cité.

l'importance que va prendre (et, en réalité, a en quelque sorte *déjà*) cette île dans le « drame », on comprend que pour Mathias cette arrivée soit angoissante : ce port n'est pas un havre mais un piège. Aussi essaie-t-il d'effacer la jetée, le quai et le port, qui l'avaient pourtant détourné d'une situation pénible, sous leurs propres lignes. Constamment Mathias emploiera ce procédé pour émasculer les scènes, ou les fragments de scènes, ou les éléments des scènes obsessionnelles qui lui reviennent, qu'il imagine ou qu'il vit, pour les exorciser. La porte, entrée du piège, accessoire matériel du dévoilement, sera abolie comme telle au profit des nœuds du bois.

Cependant, le propre de cette attitude d'échec, et cela est capital pour la construction et l'existence même du personnage et du roman, est un échec. La réussite porte en elle le germe de sa déroute. Se laisser accaparer par les formes, c'est choir dans leur piège, car c'est se livrer pieds et poings liés à leur archétype :

« Quatre ou cinq mètres plus à gauche, Mathias aperçut le signe gravé en forme de huit. »

Pas un signe : *le* signe. Le déclic a fonctionné. Prolongée, l'attention a emmagasiné une puissante force d'inertie que double l'effet de la surprise. Elle se perpétue d'elle-même sur cette marque en huit des anneaux (qui est également le huit de la pelote de ficelle, « c'était une fine cordelette de chanvre... soigneusement roulée en forme de huit... » et de bien d'autres éléments capitaux du roman). « On n'aurait pu guère y nouer que de fortes cordelettes. »

Symptomatiquement se situe ici la plus belle fuite en zigzag qui se puisse concevoir : le regard tourne de quatre-vingt-dix degrés, mais tombe sur les insulaires qui épient, s'abaisse, mais bute sur la fillette qui a vu ramasser la ficelle. Alors c'est la fuite dans le temps, le recours à la réminiscence : Mathias est enfant, il dessine. Contemplation-description de ce dessin qui détaille une mouette, mais la mouette le ramène à la scène qu'il fuit, car une mouette précisément la survole (il s'apercevra plus tard que la trajectoire qu'il a remarquée est en forme de huit), à l'intérieur de la scène évoquée, il fuit le dessin de la mouette, prend du recul, mais derrière

l'enfant se trouve l'armoire où il rangeait les ficelles dont il faisait collection.

Les formes, donc, s'attirent l'une l'autre. Voulant détourner de l'obsession, elles l'enrichissent. Chaque forme archétypique se dirige vers l'objet le plus capable de lui donner satisfaction et s'y fixe, le renforçant. Les formes successivement décrites (et parmi tant d'autres séries : le huit de la pelote, de la trajectoire de la mouette, de la marque des anneaux, des nœuds du bois, etc.) constituent peu à peu, par touches successives, la scène obsessionnelle du viol sadique, dans son absolue perfection.

Mathias refusant de prendre conscience de son sentiment de culpabilité, ce roman constitue en quelque sorte une prise de conscience inversée. La fuite devant la culpabilité la prouve et la sécrète. Les choses, marquées du refus de la conscience, se chargent de ce que la conscience refuse. Elles portent à la conscience son propre refus, non comme refus d'une obsession, mais d'une réalité. Elles réalisent le phantasme. Il s'agit d'une anti-maïeutique : *Le Voyeur* est l'histoire d'une analogie qui refuse de se cristalliser et de cristalliser un projet, d'une métaphore continuellement écartelée, dont l'écartèlement finit par donner une réalité à un acte virtuel, virtuellement refusé, d'une infraconscience qui se refuse à devenir conscience et devient conscience mystifiée.

Cette coexistence d'une saisie asignifiante du monde et d'un personnage obsédé n'est pas fortuite[1]. Il suffit de lire *La Jalousie* pour en être convaincu. Lors d'une récente conférence présentée à La Maison des Lettres, Robbe-Grillet expliquait à propos de ce roman qu'il avait appliqué, *par exemple* à un jaloux, un postulat technique, préexistant, donc. Un tel postulat permettait évidemment un certain éventail de personnages, mais ces personnages devaient nécessairement être obsédés, l'essentiel de leur problème devant se situer au niveau de l'infraconscience et y demeurer.

1. Sans faire de rapprochement hâtif, on peut noter que, dans *La Mise en Scène* de Cl. Ollier, le refus de l'interprétation réflexive des données du crime présumé, ainsi que le refus d'une prise de conscience par une saisie métaphorique de ces données, amène l'ingénieur à subir la répétition obsessionnelle de certains gestes et de certains objets.

Car, si au désir de refuser la conscience correspond un monde asignifiant, à un tel monde correspond nécessairement l'obsession.

On ne connaît du personnage « en creux » de *La Jalousie* que ce qu'il voit, entend, dans le sens strict où ce roman est la restitution pratiquement exempte de toute interprétation métaphorique ou réflexive. Cependant, la cohérence du roman et du personnage ne peut exister que si ce personnage est doté d'un pouvoir de sélection, de la possibilité de remarquer et de conserver ce qui l'intéresse et l'intrigue, de retenir les scènes qui entretiennent un rapport profond avec lui-même. Mais ce rapport ne retient l'attention que dans la mesure où il n'est pas assimilé, digéré, explicité ; en un mot, tant que le sens de telle scène par rapport à lui reste incertain.

Or, le maintien de chaque scène à son niveau strictement formel, c'est-à-dire le refus de toute interprétation, laisse chaque scène intacte, n'épuise pas son potentiel d'intérêt par la prise de conscience de sa signification. Il suffit donc d'une ressemblance formelle entre deux scènes pour passer de l'une à l'autre, la seconde, au potentiel intact, se reconstruisant à partir de l'élément commun et obsédant le jaloux. C'est sur ces analogies, on l'a remarqué, qu'est appuyée la construction de ce roman. Par exemple : la contemplation de la vitre fait surgir la scène du retour de A. et de Franck, aperçue à travers une vitre ; le bruit du camion, le retour de l'automobile qui ramène Franck et A. ; l'effacement de la trace d'un mille-pattes écrasé sur le mur, le gommage d'un mot sur une lettre, etc. Du refus de l'interprétation réflexive ou tropique découle une floraison de métaphores informulées, d'analogies efficaces parce que subies plutôt qu'éclaircies, de répétitions qui sont les manifestations même de l'obsession.

On notera que ce refus de dégager les liens qui unissent les différents éléments se double d'une passivité qui n'est pas fortuite. A part une ou deux allusions à un acte (regarder dans le tiroir du papier à lettres), le « héros » si ingénieusement observateur ne fait pas le moindre effort, le moindre mouvement, ne tend pas le moindre piège aux possibles amants. Cette passivité n'est pas exempte d'une certaine

jouissance. Il semble en définitive moins chercher à savoir que jouir de chercher à savoir, ou plutôt de regarder ce qui peut-être pourrait signifier quelque chose. C'est l'ambiguïté qu'il affectionne qui est, ici, refus de la vérité, mais aussi de soi.

Par la géométrie pour les objets, la gestuelle pour les actes, l'atemporalité pour le temps [1], jusqu'à un certain point le bruitage pour les paroles [2], c'est-à-dire par une saisie formelle, la technique de Robbe-Grillet restitue un monde asignifiant. A une telle vision du monde correspondent nécessairement des personnages existant au niveau de l'infra-conscience, c'est-à-dire cette région de la conscience où la signification du monde et de soi-même est indécise, indicible. Cette tentative de se maintenir dans cette zone témoigne d'un désir de refuser la conscience. Les personnages de Robbe-Grillet postulent cette impossible limite de devenir pierre parmi les pierres, l'attachement aux formes du monde n'étant que l'autre face de l'attachement à l'opacité de leur conscience.

Mieux que tout autre, sans doute, parce qu'avec la technique la plus exactement conforme Alain Robbe-Grillet prospecte les régions si riches de l'infraconscience où existe ce que certains moralistes appellent la mauvaise foi [3].

JEAN RICARDOU

1. Cf. *La Jalousie*.
2. *La Jalousie :* « La phrase se terminait par « savoir attendre », ou « à quoi s'attendre », ou « la voir se rendre », « là dans sa chambre », « le noir y chante », ou n'importe quoi. »
3. Cette étude était pratiquement achevée au moment de la publication du dernier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*. Il ne nous a pas semblé indispensable, dans le cadre fixé par la présente étude, de tenter l'analyse de ce nouveau roman. Il ne remet pas fondamentalement en cause les quelques remarques que nous avons esquissées. En outre, Yves Berger, ici même (*N. R. F.* janvier 1960), en a montré avec pertinence les qualités et les caractéristiques. Notons simplement que les directions de l'infraconscience n'y sont plus données par le titre, comme c'était le cas dans *Le Voyeur* et dans *La Jalousie*. Ainsi, dans la mesure où ces directions tendraient à s'estomper, à disparaître, un très intéressant problème, parmi tant d'autres, se trouverait posé : Le roman formel exige-t-il, à la limite, un type particulier de lecture et de quel ordre?

# L'ORIENT LIMPIDE

L'œuvre sur laquelle j'aimerais attirer ici l'attention me semble assez précieuse pour que je néglige résolument tous les scrupules qui devraient me garder d'en parler. Elle est écrite dans une langue, l'anglais, que je connais fort mal, et elle traite d'une poésie écrite dans une langue et au sein d'une culture que j'ignore, la langue et la culture japonaises. Rien, pourtant, ne me presse plus, aujourd'hui, que d'aborder cette œuvre, en ignorant.

Il s'agit d'une anthologie du *hai-ku* publiée sous ce titre à Tokyo, en quatre volumes, par un érudit anglais, M. R. H. Blyth (éditeur Hokuseido Press). L'ouvrage a paru, si je ne fais erreur, entre 1950 et 1952. Le premier volume est une longue étude sur le *hai-ku* et ses rapports avec la culture orientale ; les trois volumes suivants constituent l'anthologie proprement dite, dans laquelle l'auteur a rassemblé, en les classant selon la répartition traditionnelle en saisons, ce qu'il juge être les meilleurs *hai-ku* écrits au Japon depuis les débuts du genre, jusqu'au poète Shiki, mort en 1902 ; ce qui doit bien représenter plus d'un millier de poèmes. De chacun de ceux-ci, l'auteur donne le texte japonais dans sa graphie originale et dans une transcription phonétique, la traduction en anglais et un commentaire. Je ne crois pas que l'on puisse rien souhaiter de plus (sinon un ouvrage équivalent en français) ; par l'étendue, la précision, l'intelligence d'un travail où la sensibilité poétique est partout présente, M. Blyth a tous les droits à la gratitude du lecteur occidental.

▪

Je laisse à d'autres le soin d'analyser, et peut-être de critiquer, l'étude où l'auteur établit, avec beaucoup de

clarté, l'histoire et la signification du *hai-ku*, pour me borner ici aux quelques précisions indispensables. Ainsi apprendra-t-on, entre autres, que le terme *hai-ku*, généralement employé en France pour désigner le petit poème de 17 syllabes en question, s'applique, en fait, de préférence à une forme antérieure, dite aussi *renku* : sorte d'exercices poétiques en chaîne faisant alterner des groupes de trois et deux vers sur le schéma « 5 syllabes-7 syllabes-5 syllabes » et « 7 syllabes-7 syllabes », groupes dus à des poètes différents. On en rencontre dès le IXe siècle, qui ont parfois plusieurs centaines de vers. Le *hai-ku* proprement dit est, lui, à l'origine, le premier poème, c'est-à-dire le premier groupe 5-7-5, *détaché* de l'ensemble, ou de poèmes courts appelés *tanka*. D'abord simple exercice, simple jeu de mots, cette forme acquiert avec Bashô, au XVIIe siècle, une incomparable richesse, et cela sans modifier ni le schéma initial, ni des thèmes qui, pour être variés, n'en sont pas moins fixés par la tradition. Presque tous les *hai-ku* doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, neige, nuages, brume ; les animaux : oiseaux surtout ; les arbres et les fleurs ; enfin, les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes.

*

Tout le monde a lu, une fois ou l'autre, un *hai-ku*. Quant à moi, je me souviens fort bien d'avoir feuilleté, il y a près de vingt ans, une petite anthologie française de Bashô, due à je ne sais plus qui, et de ma vive déception. Sans doute saisit-on dans ces petits textes, tels qu'ils nous sont transmis d'ordinaire, une extrême délicatesse, un dépouillement exquis : mais plus souvent de la mièvrerie, un excès de légèreté et de fragilité. A cet égard, le travail de M. Blyth est sans prix : en situant ce genre poétique dans son contexte, plus encore en indiquant, finement, discrètement, dans son commentaire, les nombreuses implications de chaque poème, invisibles à quiconque n'est pas familier du Japon,

et vraisemblablement aussi par la qualité de ses traductions, ce passionné du *hai-ku* nous révèle la profondeur, la densité et le poids d'un genre dont nous n'avions vu d'abord, au mieux, que le raffinement et la grâce.

M. Blyth montre en particulier tout ce que le *hai-ku* doit, d'une part, aux différents courants philosophiques et religieux de l'Extrême-Orient : le taoïsme, le zen, le confucianisme ; d'autre part, à la peinture et à la poésie chinoises. Je me garderai de m'aventurer dans ces régions où trop de profanes déjà, bravant inconsciemment ou non les foudres de M. Etiemble, se sont égarés. Pourtant, comment dire « zut au zaine », quand on lit quelques-unes de ces propositions dont M. Blyth pense que l'art du *hai-ku* a tiré le plus grand profit :

*L'arbre manifeste le pouvoir charnel du vent.*
*La vague expose la nature spirituelle de la lune.*

*Bien que nous nous accoudions à la même balustrade*
*Les couleurs de la montagne ne sont pas les mêmes.*

*Il n'y a pas de lieu où chercher l'esprit*
*Il est pareil aux traces de pas des oiseaux dans le ciel.*

ou encore ceci, écrit sur une peinture due à un moine zen du début du XIXe siècle :

*Soufflez la lanterne de papier*
*Et le Mont Kongo devient cendres...*

Il faudrait, pour n'être pas saisi, tout ignorer de l'expérience poétique.

*

J'en viens maintenant à ces poèmes, obéissant au simple mouvement de ma lecture, sans me soucier qu'elle ne soit même pas achevée au moment où j'écris cette chronique. L'un des premiers *hai-ku* cités par l'auteur est le suivant :

*Dans la boutique,*
*Les presse-papiers sur les livres de peintures :*
*Vent de printemps !*

Négligeons d'emblée, et pour n'y plus revenir, tout ce que cette double traduction perd : le jeu sonore (bien que je ne le croie pas primordial) et la structure apparemment plus souple et plus dense tout à la fois de l'original. M. Blyth s'explique longuement, dans sa préface au quatrième volume, sur tout ce qu'il est impossible à nos langues occidentales de rendre, d'une telle poésie. C'est un problème important, certes, mais je ne m'y arrêterai pas dans cette chronique, tant ce qui reste perceptible me paraît suffisant pour nous fasciner. Dès ce poème, que l'on peut trouver simplement charmant, il m'a semblé qu'une vérité était saisie, et si légèrement saisie, en quelques mots : une de ces relations cachées entre des choses lointaines, parfois même insignifiantes en apparence, relations dont la découverte nous illumine au point, dans certains cas, de changer notre vie. Mais j'allais noter encore, chemin faisant, bien des merveilles ; sur quoi je commençai à comprendre que M. Blyth, qui les connaît dans l'original, vît en elles l'une des expressions les plus pures de toute la poésie :

*Allumant une bougie*
*A une autre bougie :*
*Une soirée de printemps.*

*La journée de printemps s'achève,*
*S'attardant*
*Où il y a de l'eau.*

*Dans la rivière basse,*
*Sur les mains lavant les marmites,*
*La lune de printemps.*

*Regardant en arrière :*
*On allume les lanternes de la douane*
*Dans le brouillard du soir.*

*Les eaux du printemps*
*Ruissellent à travers*
*Une région sans montagnes.*

*Un soir d'automne,*
*Elle vient et dit:*
*« Allumerai-je la lampe? »*

*Les voyageurs*
*Demandant si la nuit est froide*
*Avec des voix endormies.*

*La lune près de paraître:*
*Tous ceux qui sont là cette nuit*
*Ont leurs mains sur leurs genoux.*

*

Voici donc une poésie d'où est rigoureusement exclu tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique, et qui pourtant contient, en profondeur, tous ces aspects. Non seulement tout le Japon nous semble présent dans ces œuvres, et par elles mieux loué que par nulle déclamation ; mais dans ce qui apparaît d'abord comme simple notation, tableau ou scène en miniature, constatation souvent indifférente, il n'est pas difficile de retrouver une pensée, une morale, une chaleur du cœur ; et aussi bien tout l'espace, toute la profondeur du monde.

■

Voici une poésie à laquelle sa forme brève et stricte refuse le moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale (qui noie, dans notre lyrisme, tant de mensonges et de faiblesses) ; une poésie dont le ton se maintient à égale distance de la solennité et de la vulgarité, de la singularité et de la platitude. Une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri, ni un oracle.

Enfin, une poésie sans images. Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable, ne fût-ce que par sa promptitude à surgir, sa docilité, et comment il lui arrive de voiler au lieu de révéler. (C'est d'ailleurs pour avoir lu de tels propos sous ma plume que Jacques Masui me signala l'hiver dernier l'ouvrage de M. Blyth ; il pourra juger, à cette première réaction, si je lui en sais gré.) Mais que reste-t-il au *hai-ku*, après tant de refus ?

*

Quelques mots fort communs, pour la plupart d'ailleurs fixés par une tradition (de sorte qu'on aurait affaire à une poésie presque anonyme, si des personnalités aussi diverses que celles de Bashô, de Buson, d'Issa et de Shiki, pour ne citer que les plus grands noms, ne lui avaient donné chacune sa couleur singulière) ; quelques mots dont le seul rapprochement, la seule combinaison, *outre l'exclusion même de tous les autres*, fait l'inimitable pouvoir. Un sens prodigieux du vide, comme du blanc dans le dessin ; et une véritable divination dans le choix des deux ou trois « signes » indispensables et dans l'établissement de leurs rapports. Jacques Dupin, dans son dernier livre, parle du « chant qui est à lui-même sa faux. » Du *hai-ku*, M. Blyth peut écrire qu'il est *self-obliterating :* comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu, dit encore l'auteur ; ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène.

*

Mais le plus remarquable est que cette région ne soit, pour ainsi dire, ni extra-terrestre, ni même lointaine ; qu'il s'agisse, dans tout *hai-ku*, de la vie quotidienne et du monde donné au premier venu. Une vision particulière permet à n'importe quelle existence, serait-elle aussi difficile et démunie qu'apparaît par exemple celle d'Issa, d'être, en dépit de tout, la vie pleine et lumineuse à laquelle tout homme aspire. Il se révèle ainsi, en fin de compte, que la

qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par un *état* singulier, auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la manifestation verbale. Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour (qui n'est pas frivolité, mais refus de la lourdeur), refus aussi de l'intelligence pure, non pas au profit de l'imprécision des sentiments, des ténèbres de l'inconscient ou d'un quelconque primitivisme, mais pour aboutir à une clairvoyance supérieure, tels sont quelques-uns des éléments de l'état à partir duquel cette poésie, comble de limpidité, devient concevable.

■

Il y aurait encore mille choses à dire ; en particulier sur tout ce qui rapproche, et sur tout ce qui sépare la poésie occidentale moderne de l'art du *hai-ku*. En lisant le dernier recueil de Jean Follain, *Des Heures*, j'ai cru trouver, dans ces beaux poèmes qui marient discrètement l'espace et le temps aux plus modestes choses, à des échoppes, à des harnais, à un bruit de vaisselle, un très pur reflet de cette lumière orientale :

*Les artisans pleins d'ordre*
*Savent combler l'heure*
*Qui s'évanouit sous leurs doigts :*
*Tel refait inlassable*
*Le cercle et l'hexagone*
*Dans le soir libéral ;*
*L'autre a fini de noircir les harnais,*
*Son enfant s'endort*
*Dans le berceau à l'osier sec...*

Certes, je ne nourris pas le sot désir de voir les poètes français imiter un art si essentiellement étranger et rompre ainsi avec une tradition de langage et de poésie qui est le terreau même de leur œuvre ; mais, outre qu'il est malheureux d'ignorer à ce point des œuvres d'une perfection aussi rare, il pourrait n'être pas inutile de méditer sur le sens de leur réussite, sur la leçon morale qu'elles nous proposent (encore une fois, si légèrement), leçon dont une poésie neuf

fois sur dix aussi prétentieuse que relâchée aurait le plus pressant besoin. Sans doute sommes-nous depuis longtemps engagés dans un « détour » apparemment inévitable, et de plus en plus éloignés de la limpidité ; mais c'est aussi pourquoi la découvrir *totale,* comme elle l'est dans le *hai-ku,* donne un choc. Il faut bien cette limpidité pour nous arracher au désordre envahissant ; mais l'étrange est qu'il ne faille peut-être rien de plus : juste cela.

PHILIPPE JACCOTTET

# « LES SOMNAMBULES »

Le premier métier d'Arthur Kœstler, après des études scientifiques à Vienne, fut le journalisme. Études scientifiques et journalisme, ce double point de départ éclaire chez lui l'évolution de l'écrivain. La passion qui, pendant vingt ans, l'a fixé sur les problèmes politiques — et rendu célèbre avec *Le Zéro et l'Infini* — fait retour aujourd'hui vers la réflexion pure. A vrai dire, seul le point d'application a changé, car c'est la même passion : il s'agit toujours d'arriver à comprendre comment fonctionne l'homme, que ce soit dans ses rapports avec la société ou bien dans ses rapports avec sa propre pensée. Qu'il soit question de politique, de science ou de philosophie, pourquoi l'homme pense-t-il ce qu'il pense, et comment change-t-il ? Voilà l'énigme essentielle qu'Arthur Kœstler voudrait résoudre. Romans, essais, autobiographie, chacun de ses livres tente d'approcher la solution. Le dernier, *Les Somnambules* [1], aborde le problème par le biais de l'histoire scientifique.

C'est un livre considérable, solidement, sévèrement bâti, et révolutionnaire dans sa construction comme dans sa conclusion. Il a pour objet de montrer comment les hommes sont parvenus à l'idée qu'ils se font actuellement du monde. Depuis que le monde existe, comment les hommes se représent-ils l'univers qu'ils habitent, comment cette représentation vient-elle à changer ? Comment se font les découvertes, et quelle sorte d'hommes sont les hommes dont les découvertes, par leurs conséquences techniques, ont transformé le monde et les autres hommes au point qu'on croirait la terre habitée depuis trente ans par une espèce nouvelle ?

1. Traduit (admirablement) de l'anglais par Georges Fradier (Calmann-Lévy).

On se fait, d'habitude, une conception enfantine des « progrès de la science », on imagine qu'elle avance en ligne droite et que chaque pas en avant est acquis pour toujours. Mais non ! Il y a des zigzags et des régressions. Il y a des vérités qui ont été oubliées ou négligées sitôt proclamées. En 1544 de l'ère chrétienne, l'Europe en savait moins qu'Archimède, qui mourut en 212 avant Jésus-Christ. En outre, ceux qui font les découvertes les font souvent par hasard, avec l'assurance, mais aussi avec l'aveuglement des somnambules. Ainsi Christophe Colomb cherchant les Indes et découvrant l'Amérique... Les somnambules, ici, s'appellent Copernic, Kepler et Galilée. Ce sont leurs études et leurs conclusions qui ont établi que la terre tourne sur elle-même et autour du soleil, ainsi que les planètes, selon des lois mathématiques, universelles et constantes. Les lois de Kepler ont ouvert la porte aux lois de Newton. La dynamique de Galilée a fondé la physique moderne. Copernic, Kepler et Galilée sont les héros de la première révolution scientifique, sur laquelle s'est édifié le monde moderne.

Mais cette révolution s'est accomplie pour une part à l'obscur, et ces héros de la science furent des héros sans le savoir, et même sans le vouloir. Copernic attendit à peu près — à quelques heures près ! — d'être mort pour voir paraître l'ouvrage où, le premier, reprenant l'hypothèse des pythagoriciens du VIe siècle avant Jésus-Christ, il suggérait que la terre tournait autour du soleil. On n'est pas sûr qu'il y ait cru lui-même. C'était un homme d'Église, timoré, susceptible, qui redoutait la raillerie. Il a fallu l'enthousiasme d'un disciple pour qu'il surmonte la peur qui l'avait paralysé, au point que seules quelques copies fragmentaires d'un de ses manuscrits avaient circulé et fait connaître sa nouvelle explication du mouvement des astres. L'admirable est que le bruit ait pu s'en répandre et que sa gloire involontaire l'ait contraint de laisser imprimer ce qui n'était peut-être pour lui qu'un jeu de l'esprit. Aussi pourquoi les hommes de science seraient-ils à l'abri des faiblesses des autres hommes ? Ce que Copernic avait tu par crainte des railleries, Galilée, après s'être tu comme Copernic, l'a finalement proclamé, par désir de briller, par vanité, par insolence, et pour n'en

pas avoir le démenti. Entre Copernic et Galilée, également mesquins, Kepler apparaît comme le génie tel que les modernes aiment se le représenter : tourmenté, scrupuleux, généreux. Il est un des rares exemples de l'homme de science qui, vingt ans après la publication de son premier ouvrage, le réédite en soulignant avec mépris et en réfutant avec fureur toutes les erreurs qu'il contient.

Voilà un des éléments qui passionnent dans *Les Somnambules* : l'exposé vivant, précis, aussi complet que les documents le permettent, de la vie de ces trois hommes, la mise au jour de leur caractère et de la démarche de leur esprit. Non seulement leur vie, mais le climat où ils vivent se révèlent sous un aspect neuf. On est confondu de s'apercevoir qu'en ces temps héroïques des mathématiques les mathématiciens sont respectés de par leur vocation même, et jouissent, dans une Europe ravagée par les guerres religieuses, civiles et étrangères, de l'immunité des vaches sacrées : à la fois intouchables et précieux. Luther se gausse à grands cris de ce fou de Copernic, qui constate comme tout le monde que le soleil tourne autour de la terre et veut nous faire croire que c'est le contraire. Mais le disciple enthousiaste qui force Copernic à rédiger son traité est luthérien. Kepler, luthérien, se voit, tout au long de sa vie difficile, protégé, où qu'il aille, par les Jésuites, ordre savant, où figuraient en grand nombre mathématiciens et astronomes. Lui-même vole au secours de Galilée, lorsque Galilée le sollicite. Quant à Galilée... Ici, on arrive à la ligne de partage des eaux; au point où, pour la première fois dans l'histoire de la pensée, la philosophie se coupe en deux tronçons ennemis : les humanités d'un côté, les sciences de l'autre. Galilée a séparé le dieu des chrétiens et le dieu des géomètres. Ce divorce, dont les conséquences ont été dramatiques, était-il inévitable ? A qui faut-il l'imputer ? Au sectarisme de l'Inquisition, qui a condamné, en la personne de Galilée, le chrétien qui osait contredire la Bible, ou bien aux provocations de Galilée, qui n'a pas voulu, par vanité pure, jouer le jeu des mathématiciens de l'époque, c'est-à-dire laisser Dieu hors du problème ? Dans le même temps où l'Inquisition l'obligeait à se rétracter, les Jésuites, plus

coperniciens que Copernic, enseignaient dans leurs missions de Chine que le soleil est le centre de l'univers et que la terre tourne autour du soleil. On ne saura jamais si Galilée a provoqué ou précipité, ou seulement révélé franchement la rupture entre la science et la foi. Son aventure est un extraordinaire exemple de ce que peut la légende contre l'histoire. Car il est célèbre non pour avoir été le physicien de génie qui a fondé la science de la dynamique, mais pour avoir été le prisonnier de l'Inquisition. Or il a bien fondé la science de la dynamique, mais n'a jamais passé, fût-ce une heure, dans les prisons de l'Inquisition et n'a jamais prononcé la fameuse parole : « Et pourtant, elle tourne ! » L'Inquisition a fait un martyr (à bon compte) de Galilée, et Galilée, du même coup, a donné mauvaise conscience aux croyants et bonne conscience aux savants. La réalité s'est métamorphosée, le mythe de l'infaillibilité a changé de camp.

Mais de quelle infaillibilité et de quelle réalité s'agit-il ? Galilée a rejeté parmi les illusions des sens la couleur et le son, la chaleur, l'odeur et le goût. Descartes a réduit la réalité du monde extérieur à des particules dont les seules qualités seraient l'existence et le mouvement, dans l'espace et dans le temps. A mesure qu'on avance dans les siècles, les qualités « ultimes » et « irréductibles » du monde physique se révèlent être autant d'illusions. Chaque pas en avant apporte une conquête technique et un appauvrissement théorique. La physique, née avec la découverte des lois qui régissent le système solaire visible, aboutit à concevoir la matière sous les espèces de systèmes solaires invisibles, que l'on ne peut ni apercevoir ni représenter.

Par comparaison avec l'image que donnent du monde les physiciens modernes, les cycles et les épicycles, qui constituaient le système solaire selon Ptolémée, sont d'un bon sens écrasant. Tout se passe donc comme si la réalité s'était dissoute entre les mains des physiciens, comme si la matière rejetait à l'idée et la lumière à l'obscurité.

L'originalité fondamentale du livre d'Arthur Kœstler repose sur la netteté avec laquelle cette ambivalence est mise au clair, telle qu'elle se présente dans la pensée et la réflexion des hommes de génie eux-mêmes. Une part de

l'esprit humain a beau réclamer à grands cris plus de lumière, une autre part semble exiger avec autant de violence une obscurité plus grande. Sur ce point, l'exemple de Kepler est saisissant. Aussi occupe-t-il dans *Les Somnambules* une position-clé. L'incertitude des démarches de l'esprit, la constatation qu'il existe une part irrationnelle dans l'usage de la raison, est un des leitmotive du livre. L'autre est une déchirante nostalgie de l'âge d'or philosophique, où rien n'avait encore séparé le mystique du savant ni la foi de la raison. Galilée et l'Inquisition sont-ils vraiment les premiers coupables ? Platon, pour qui toute réalité n'était que l'ombre d'une idée, voulait qu'on étudie l'astronomie sans regarder les astres. N'a-t-il pas, lui d'abord, causé la chute de la philosophie en rendant ses disciples sourds aux harmonies de la nature ? Sera-t-il jamais possible, désormais, de recréer l'union pythagoricienne entre la philosophie naturelle et la philosophie religieuse ? Arthur Kœstler laisse le lecteur conclure, non sans le mettre en garde contre les équivoques de la science, ou plutôt de la philosophie qui prend la science pour base. Il remarque seulement que l'homme est arrivé au point où, pour la première fois depuis qu'il existe sur la terre, il intervient dans le système solaire et pourrait sans doute faire sauter la planète. Ce brusque accroissement du pouvoir matériel coïncide avec un reflux sans précédent de la vie spirituelle. Le nouveau Baal, pourvu d'un cerveau électronique, va-t-il remplacer les ombres dans la caverne de Platon, c'est le problème des conséquences, mais l'intérêt singulier de ce livre est situé à un niveau autrement profond, qui est celui des causes. Ici, la contradiction éclate et peut alimenter en même temps la confiance des instituteurs — justifiant la philosophie des lumières, et la méfiance des théologiens — justifiant le péché originel. On dirait qu'il existe (où ?) à la disposition de l'humanité un univers de vérité dans lequel il faut pénétrer par effraction, et tantôt les hommes trouvent une porte, et tantôt non. Forcer la bonne porte, c'est le génie. Pourquoi avant-hier et aujourd'hui, et non pas hier ? Le génie, pourquoi ?

DOMINIQUE AURY

## LE CINÉMA

### ANTONIONI, POÈTE DU MATRIARCAT

C'est le drame du couple humain qui l'obsède, répète-t-on çà et là depuis le retentissement de son dernier film. L'histoire que conte l'*Avventura* — la liaison difficile, lamentable, de Sandro et de Claudia — ne débute qu'après un long prologue, très beau en lui-même, mais dont la signification est plus claire si l'on a vu les ouvrages précédents d'Antonioni, les *Amies* (sur un sujet de Pavese) et le *Cri*.

Les *Amies* : dans le milieu de la haute couture turinoise, plusieurs femmes affranchies essayent de conquérir le bonheur. Mais la plupart échouent : l'une pour avoir fixé son choix sur un homme trop inhibé par son infériorité sociale ; l'autre (celle qui a quitté son mari, mais retourne vers lui à la fin) par manque d'autonomie, par présomption ; une troisième (celle qui se tue) pour s'être éprise d'un peintre veule qui se dérobe. Deux seules réussissent, mais quelles réussites ! La blonde idiote qui épouse un fantoche, et Nène, l'artiste, qui « sauve » le peintre en le cajolant comme un bébé.

Le *Cri* : un ouvrier, dans le delta du Pô, abandonné par sa compagne, erre le long du fleuve, cherche désespérément une autre femme et revient se tuer à l'endroit même où il a perdu la première.

L'*Avventura* s'inscrit dans la ligne des *Amies* beaucoup plus que dans celle du *Cri*. C'est le même milieu élégant, riche, où se tissent, entre jeunes femmes jolies et froides et artistes désabusés, des rapports lents, subtils, à base

d'échanges de regards et de conversations à demi-mot. Sandro, un architecte, dont la mollesse plaît aux femmes, prend part avec sa maîtresse, Anna, fille d'un diplomate romain, à une croisière dans les îles éoliennes. Tout le début du film rappelle étonnamment l'atmosphère des romans de Pavese : pas de polémique sociale contre les riches, les oisifs — le panneau où est tombé Fellini — mais une bien plus amère constatation de la difficulté des gens à communiquer entre eux, rendue plus cruelle par la perfection même du décor qui les entoure, par la politesse de leurs manières, par leur refus de prendre rien au tragique. Les images sont d'une beauté éclatante, mais la splendeur de la nature ne sert qu'à souligner la misère des intrigues amoureuses chez ceux qu'une longue fréquentation des villes empêche d'avoir un sentiment du monde extérieur. Il faut qu'Anna invente d'avoir vu un requin nager autour de l'îlot pour susciter une émotion parmi les passagers du yacht. (Que la beauté soit impuissante à aider, Antonioni l'avait déjà dit dans les *Amies*, où Nène, la seule laide de ce groupe de jeunes femmes ravissantes, est la seule qui puisse faire quelque chose pour son amant.)

Mais arrive un événement réel : Anna, qui a sommé enfin Sandro de s'expliquer sur ses projets d'avenir et n'a pu obtenir de lui qu'une réponse évasive, s'enfonce dans l'intérieur de l'îlot, après avoir déclaré qu'elle préférerait un, deux ou trois ans de solitude aux molles réticences de son amant. A la tombée du jour, Anna n'a pas reparu. On l'appelle, on la cherche, en vain. A-t-elle fui, s'est-elle égarée, s'est-elle tuée, a-t-elle eu un accident ? on ne sait. Sandro et Claudia, la meilleure amie d'Anna, décident de rester sur l'îlot et d'organiser les recherches. Le reste de la bande se joint à eux le lendemain, plus les agents de la police maritime, et tout ce monde, déployé entre roc et ciel, ratisse l'île méticuleusement. Les séquences sont admirables. Il y a d'un côté l'intensité de la recherche, exprimée par la lenteur des mouvements, l'ampleur des horizons, de l'autre l'apathie des chercheurs, même de l'amant, même de l'amie, même du père. Et de ce contraste entre l'attention minutieuse, passionnée, des visages et l'indifférence des cœurs naît une impression d'angoisse analogue à celle qu'on éprouvait devant le *Cri*. C'est d'ailleurs

le même thème : toute quête est non seulement vaine (on ne retrouve pas la jeune fille comme on ne retrouve pas l'amour), mais vide (l'amour est de toute façon impossible, hors de portée, ce n'est qu'une comédie dont le jeu ne doit pas être trop appuyé).

Rien donc jusqu'à présent dans le dernier ouvrage d'Antonioni qui ajoute à ses films précédents. Avant de raconter la liaison de Sandro et de Claudia, qui commence au cours même des recherches qu'ils poursuivent sur le continent, on dirait que l'auteur a voulu faire le point. J'explique ainsi l'insistance un peu lourde — la seule réserve à faire selon moi — sur deux autres leitmotive : la dérision du couple, la dérision de l'art. Les épisodes des jeunes pharmaciens, aigris après trois mois de mariage, et de la passade entre Giulia et le peintre jouvenceau n'enrichissent guère, simplifiés comme ils sont, la tradition sceptique qui remonte à Flaubert ou Tchékhov. Quant au drame de Sandro, architecte incapable de construire, on sait qu'il hante les livres de Pavese. Mais Antonioni avait besoin, sans doute, de réaffirmer que les deux grands moyens de communication, l'amour et l'art, sont interdits à nos contemporains. Seules les cloches, aujourd'hui, se répondent d'un campanile à l'autre. (Admirons en passant l'étonnante science des bruits dans ce film : les cloches, les moteurs de bateaux, les trains, plus loquaces que les hommes.)

Voilà donc bien en place l'univers d'Antonioni. Semblable, il faut le dire, à celui de tous les grands créateurs modernes. Ni sur l'artiste raté, ni sur le couple impossible, ni sur la vanité de la recherche, ni sur la fatalité de la solitude, Antonioni n'est véritablement original. Il y a bien la splendeur de l'image ; mais Moravia, dans le *Mépris*, Rossellini, dans le *Voyage en Italie*, avaient déjà développé le thème de la beauté qui non seulement ne sert pas, mais blesse.

En fait, si banale qu'ait été l'idée de départ d'Antonioni, il me semble, par les mille détails qui rendent admirable l'*Avventura*, qu'il a été conduit en cours de route à l'abandonner entièrement et à découvrir, dans l'échec du couple Claudia-Sandro, bien autre chose que des lois sur l'impossibilité de l'amour : cette impossibilité, présentée comme

absolue par tous les artistes modernes, est devenue un cliché, prenons-y garde, un mythe, une mystification aussi fausse que la mystification romantique du triomphe de l'amour. Antonioni met le doigt sur une vérité autrement plus intéressante : dans les rapports de l'homme et de la femme au sein des sociétés contemporaines, en particulier la société italienne, les rôles sont renversés. L'homme s'est démis de toute responsabilité, de toute initiative, et c'est la femme qui doit choisir à la fois pour elle et pour lui.

Sandro est veule, indécis, inconsistant ; il ne désire pas trouver ce qu'il cherche (Anna) ; il s'accroche à n'importe quoi (Claudia) ; il a horreur des manifestations de virilité (il renverse le pot d'encre sur le dessin d'un jeune homme, symbole de la création). A première vue, on pourrait croire qu'il est poussé par l'amour de la solitude; qu'il ne s'attache à aucune femme pour rester libre. Illusion, nous souffle Antonioni, illusion romantique ! Sandro, pas plus qu'aucun des héros d'Antonioni, ne choisit sa solitude. L'homme seul chez Antonioni est toujours un amant plaqué (le contremaître des *Amies*, l'ouvrier du *Cri*, Sandro). Quand Sandro, beaucoup trop tôt, demande à Claudia de l'épouser, c'est par peur de rester seul, non par décision virile. Enfin — et c'est en quoi le héros d'Antonioni diffère le plus du héros de Pavese — il est incapable d'établir avec la nature, avec la mer, avec les façades immenses et vides des églises, ce rapport de contemplation passionnée et exclusive qui fait la grandeur du solitaire authentique. Les pans de montagne ou de mur défilent devant ses yeux aveugles, lui l'architecte pourtant !

Anna, au contraire, comme la Clelia des *Amies*, a les manières volontaires qui sont en principe celles de l'homme. Elle aime mieux s'en aller, envisager la solitude et la réflexion (pour trois ans s'il le faut) que supporter la médiocrité féminine et consentante de Sandro. Dans l'*Avventura*, les hommes sont toujours montrés couchés : divan, pont de bateau, rochers. Les femmes toujours debout. Une femme couchée, dans les films d'Antonioni, est ou dérisoire (l'idiote blonde sur la plage des *Amies*) ou pitoyable (Claudia qui ne peut pas trouver le sommeil parce que Sandro vagabonde

dans la nuit) ou vulgaire (Claudia qui, après l'amour, remet son bas en chantant). Les femmes ne se sentent bien que debout. Même lorsqu'elles font l'amour, elles trahissent, par leurs regards fuyants qui ne s'arrêtent pas sur l'homme, leur désir d'échapper à une situation qui ne leur convient pas. Il y a deux scènes d'amour : une de Sandro avec Anna, une de Sandro avec Claudia. Les têtes, prises en gros plan, mais avec le cou, ont l'air d'être coupées, séparées du corps qui, lui seul, éprouve. Les baisers sont indifférenciés, les yeux regardent ailleurs. Les deux scènes sont en outre si identiques dans les détails, dans les répétitions d'effets, qu'elles soulignent, par leur identité, l'indifférence, l' « estrangement » des femmes à leur condition féminine. L'auteur insiste : noire ou blanche, la combinaison qu'elles enlèvent est pareille, puisque le geste est toujours aussi mécanique, aussi absent.

En revanche, les regards que les femmes échangent entre elles, de quelle intensité sont-ils chargés ! C'est là qu'éclate le génie d'Antonioni. Forcées de subir un homme qu'elles méprisent, les femmes prennent leur revanche dans leur complicité. Elles font de cet être veule qui leur est, malgré elles, nécessaire, l'instrument d'une recherche qui les concerne elles seules, à travers laquelle elles apprennent au moins à se connaître, à s'estimer. D'où ces longues pauses dans les lavabos du yacht, qu'elles emploient non pas à se contempler au miroir (la seule fois que Claudia se mire, c'est pour grimacer) mais à s'observer l'une dans l'autre. D'où les prêts de vêtements (thème capital déjà dans les *Amies*). D'où surtout les échanges d'amants, provoqués ou non. Tout au début du film, Anna va chez Sandro mais s'arrange pour emmener Claudia, qu'elle laisse en bas devant la porte, pendant qu'elle monte et que son amie la regarde monter au premier étage. Elle suggère ainsi à Claudia son prochain amant. Claudia sera la maîtresse de Sandro pendant les recherches, au moment même où elle aura l'esprit tout obsédé par Anna... Et encore : Giulia invite Claudia à la suivre dans l'atelier du peintre par qui elle va se laisser séduire. Exemples parfaits de relation triangulaire, qui montrent que chaque femme s'intéresse à peine à l'homme

qu'elle a dans son lit : c'est une autre femme qu'il s'agit de toucher, c'est par rapport aux autres femmes qu'elles ont envie de s'affirmer. Chacune puise la force de s'abaisser devant l'homme dans la solidarité qu'elle découvre chez ses paires. Loin d'être misogyne, Antonioni exalte le matriarcat, la seule forme de société qui reste aujourd'hui, depuis la démission des hommes. Il l'exalte, ou il le déplore... Un point est clair en tout cas : il est faux de parler d'incommunicabilité métaphysique entre les êtres. Tout le drame moderne vient de l'absurdité de la répartition des tâches entre les sexes. L'homme ne joue plus son rôle d'homme; la femme, contrainte de se durcir, perd sa féminité. Il n'y a plus de couple parce qu'il n'y a plus de partenaires.

Antonioni donne un compte rendu très fidèle de ce qui se passe en Italie, du moins en ce qui concerne l'homme, qu'il décrit avec un rigoureux réalisme. Sa vision de la femme est sans doute plus subjective, plus poétique, même si de plus en plus on trouve à Milan, voire à Rome, des femmes indépendantes, froides, qui préfèrent le travail, la solitude, le dessèchement à une association qui les diminue. Antonioni, qui descend de Baudelaire (« la froide majesté de la femme stérile ») et de Pavese, est le poète de la femme, de la société des femmes orgueilleuses de se rendre entre elles un culte austère et muet. Palper ensemble un vêtement devient une cérémonie plus importante que l'amour lui-même... Regarder, côte à côte, un horizon marin... Se disputer un homme, oui, mais fuir une relation masculine bilatérale, d'où serait exclu le tiers solidaire et complice.

En tant que critique de la société italienne, l'*Avventura* touche infiniment plus profond et plus juste que la *Dolce Vita*, sorte de revue à grand spectacle calquée sur les journaux à scandales. Le vrai scandale, ce renversement des rôles joués par les deux sexes et sa conséquence sur le caractère de chacun, Antonioni est le seul à l'avoir décelé. On aimerait savoir quelles causes il lui attribue. Les déclarations qu'il a faites à la presse sur l'aspect archaïque de notre civilisation restent vagues et confuses. On se demande en particulier quelles fautes il impute au catholicisme, au Vatican. Rien sur la question dans le film, à part un défilé de petits sémi-

naristes enrégimentés par des prêtres, noirs contre le stuc blanc de l'église.

Une seule note moins pessimiste dans l'*Avventura* : si le rapport homme-femme est impossible aujourd'hui, faute d'homme et faute de femme, du moins reste-t-il le rapport mère-fils. La femme sera la mère, non l'égale, de son amant. Ce matriarcat sans enfants (jamais d'enfants dans les films d'Antonioni) retrouve ainsi, dans la compassion accordée à de médiocres mâles, sa vocation maternelle. C'est le sens de la dernière scène des *Amies* entre Nène et le peintre, c'est le sens de la dernière image, si admirable, de l'*Avventura* : Claudia, partie à la recherche de Sandro, qui a disparu au cours d'une fête nocturne, le retrouve dans les bras d'une grue. Elle s'enfuit ; il la rejoint, sur la terrasse de l'hôtel, en face de l'Etna illuminé par l'aube. Pas un mot entre eux. Sandro s'assied sur un banc et pleure ; Claudia s'approche par derrière et, debout (toujours debout), les yeux secs, elle lui passe lentement la main dans les cheveux. C'est tout. Elle accepte de n'aimer que dans la pitié pour ce qu'elle aime. Elle se rallie à la seule sagesse possible, qui est de savoir la faiblesse de ce qu'elle trouve. Elle fait le seul don permis, qui est de pardonner à ce qu'elle méprise. Désormais, ou elle choiera Sandro, ou elle le perdra. Il n'y a pas d'autre issue. Le soleil prend sa course, et bientôt sur Taormine immuable un ciel radieux se déploiera.

DOMINIQUE FERNANDEZ

# NOTES

## *LA POÉSIE*

PIERRE OSTER : *Un Nom toujours nouveau* (Gallimard).

Je ne puis qu'ébaucher ici la critique d'une œuvre dont la noblesse, la gravité, la continuité sont dignes d'admiration, et dont la luminosité, dans ces années de cendres, étonne. L'enthousiasme lyrique qui anime Pierre Oster (sans jamais l'éloigner de la mesure, ni le faire sombrer dans la vulgarité) semble tenir d'abord au sentiment extrêmement fort en lui d'une identité entre l'ordre du chant et celui de l'Univers. Une harmonie souveraine lui est comme constamment proche. La Terre participant de l'Éternité, chanter la Terre, c'est en définitive louer l'Être. Il est donc naturel que cette œuvre recoure à toutes les ressources musicales dont la poésie moderne a voulu refuser le charme : prosodie régulière (quoique nouvelle, puisque fondée sur l'accent), rimes, assonances, allitérations, jeux de reprises, de balancements et d'échos, enfin tous les liens que les sons peuvent ajouter à ceux du sens pour aboutir à un enchantement persuasif.

Mais les choses ne sont pas si simples : l'Unité divine qu'indique cette souveraine harmonie ne s'en est pas moins éparpillée dans la Multiplicité des êtres, et quant à l'Immobilité de l'Être, le Mouvement ne cesse de la transgresser, par une nécessité mystérieuse : « Le fleuve propage la Loi qu'il profanait la première », écrit le poète, et aussitôt après : « Il n'est jamais que d'avancer... », ou encore : « Personne, personne, ô Sagesse, ne peut arrêter mes pas. » Telle est la contradiction dont notre monde et nous-mêmes sommes faits : l'Immobilité est la loi, mais nous devons la transgresser, la plus profonde nécessité nous emporte dans un élan qui paraît sans fin, sinon sans but, puisque le poète a aussi cet aveu magnifique : « Si le Nom m'était révélé, je tenterais de deviner encore. / Je tenterais de m'élancer avec l'oiseau couleur de jais... » Tout effroi devant

la mort, tout soupir sur la fuite du temps serait donc une erreur : « Plus je m'efforce à l'abîme, plus je détiens et comprends », dit Pierre Oster ; et encore, dans le même sens : « Si je marche, je sais... » Cet élan, parfois, peut sembler une fuite loin de Dieu, loin de l'Origine ; mais, corrige-t-il : « Si je fuyais, je ne fuyais qu'à la façon d'un messager... » Je pourrais m'attarder longtemps sur les nombreuses variations que subit ce thème central, sur les images diverses qui l'incarnent, à travers vents, fleuves, oiseaux et vaisseaux ; car de poème en poème, thèmes et images réapparaissent, étroitement liés ; ajoutant leur ample entrelacs à celui, plus subtil, des sonorités que j'évoquais en commençant. Suivant, par exemple, l'image de l'aigle, liée au thème du mouvement, je ne manquerai pas de citer l'un des vers vraiment superbes d'un livre qui en compte beaucoup : « Les arbres n'ont frémi que dominés de l'aigle errant », vers modulé ailleurs de la sorte : « Je me mire dans une image où je m'efface, où je grandis, / Dans une image qui ne tremble qu'au passage d'oiseaux hardis », tandis qu'un autre passage offre cette variation non moins belle : « Les oiseaux passent comme la preuve d'un grand pacte. » Il est clair que Pierre Oster, de tous les jeunes poètes, est le plus maître de son instrument.

On ne saurait trop louer cette maîtrise ; la splendeur d'images éparses ; l'élan presque enivré de certains passages, telle la fin du Treizième Poème, où vaisseaux et montagnes appareillent pour une même victoire ; la mystérieuse douceur de certains autres, comme la fin du Seizième (commencements et fins étant le plus souvent supérieurs au développement central). Peu de poètes, hors Claudel et Saint-John Perse, ont atteint ce souverain éclat (le rêve de Pierre Oster étant avoué dans ce vers : « Enfin ce qui sera ne tiendra que de la Lumière »).

Je crois que la faute la plus grave de cette œuvre tient à la contradiction qui en forme la matière. Car ce mouvement, cet élan dont j'ai parlé, loin d'aboutir à de la fluidité, semble constamment contredit par la passion de l'Immobilité qu'il doit d'ailleurs, selon le poète, manifester. Pour traduire cette opposition, et cette alliance, du Mouvement et du Repos, Pierre Oster veut être à la fois continu et dense; mais l'esprit supporte mal cette combinaison, et le poème, qui souvent n'avance ni ne reste sur place, l'égare ou le fatigue. Parfois aussi l'idée précède l'expérience, et telle image paraît moins chose vue qu'allégorie ; de même qu'il arrive à la rime (souvent d'une merveilleuse richesse à tous égards) et à la forme du vers (elle aussi heureuse dans l'ensemble) d'entraîner l'artifice ou la raideur.

Enfin, il semble parfois que dans ce combat dont Pierre Oster écrit la relation, combat du poète pour qui chanter, c'est être, pour qui le poème est l'accomplissement de l'harmonie, la

victoire est un peu vite acquise. Avouons que dans « le quatrième dessous » où nous vivons nous avons peine à comprendre ces accents de triomphe. Sans doute le Quinzième Poème laisse-t-il entendre qu'une épreuve est traversée, une veille affrontée dans les ténèbres ; sans doute le Seizième a-t-il ces vers : « Où que je tombe, je veux, je veux chanter, et, farouche, / Régner en pourrissant, comme règne et pourrit une souche ! » Mais peut-on vraiment parler aussi haut ? Je me le suis demandé à propos de Saint-John Perse, je me le demande à propos de Pierre Oster.

PH. JACCOTTET

## MICHEL DEGUY : *Fragment du Cadastre* (Gallimard).

L'autorité de Hölderlin sur nombre de jeunes poètes, pourtant fort divers, est un fait intéressant. Michel Deguy le cite plus d'une fois, comme il cite Trakl et comme il cite Heidegger, dont il s'est pénétré. Son livre réunit des poèmes, dont beaucoup sont des descriptions de paysages ; des proses brèves évoquant l'enfance, des promenades ou des amours ; enfin des hommages à Soutine, à Gauguin, à Van Gogh, à Hobbema, qui forment, avec quelques autres fragments, un art poétique cohérent. Livre inclassable comme le seront de plus en plus les livres, inspiré par cet esprit poétique nouveau qui ne distingue plus la contemplation de la méditation. Tous les textes tournent autour de la question que le jeune poète se pose dans une cathédrale : « Comment réinventer l'amour avec l'Invisible ? » « Toutes les voies du profond sont fermées », soupire-t-il comme il erre vainement dans les jardins du Luxembourg, en quête d'une réponse que le lieu lui refuse. Quelque chose d'essentiel, il l'a senti, doit être caché dans la profondeur. Souffrance et vigilance seront donc la consigne du poète : parce que la souffrance creuse, parce que la vigilance aiguise. Sans doute peut-on encore rêver parfois de l'innocence présocratique ; pourtant, depuis longtemps, un détour nous est imposé, pénible, mais qu'il faut endurer, par le règne de l'implacable Nécessité. Tels sont les grands thèmes du livre. Mais celui qui compte le plus, le voici nettement exposé : « L'art transforme la terre en médiatrice, en introductrice, mais vers quoi ? vers le monde, ce monde, notre monde. » Si mal que je connaisse Heidegger, je crois pouvoir dire que le voilà comme traduit en français. Peu importe si cette traduction guide Michel Deguy vers le meilleur de lui-même, comme il semble bien que ce soit le cas. « Il est nécessaire de parcourir les chemins de la terre, c'est-à-dire la terre elle-même en tant que chemin vers *nulle part*. Car le *nulle-part* où le chemin terrestre conduit, c'est le nom du tout. » Voilà qui explique le sens profond du « cadastre » de ce poète. Et quand il écrit, dans ce

même texte dédié à Hobbema, ceci : « Quand la terre s'espace d'elle-même selon la dimension de l'agencement des *perspectives* jusqu'à l'horizon, elle nous adresse un signe qui fascine... », Michel Deguy définit admirablement ce à quoi s'attache le meilleur de son œuvre. C'est en effet dans le « fragment du cadastre », dans la première partie du livre qui porte ce titre, que Michel Deguy s'affirme avec une force qui a d'ailleurs frappé maint lecteur de la *N. R. F.* Michel Deguy n'est jamais mieux lui-même que lorsqu'il se campe au centre d'un paysage et qu'il le situe. La force presque brutale de son langage, ses brusques cassures, son aplomb, l'absence de tout gonflement ou tremblement lyrique, sont admirables :

*Une pente douce relevait le champ contre la perspective,*
*compensant la fuite du lointain,*
*rapprochant à l'autre bout la haie de châtaigniers.*
*Au début du champ, une ruine d'arbre, très vieille souche polie, gisait, borne de l'entrée :*
*cristal des cieux blanchis de tant d'étés et du sel de la mer si proche :*
*os de la mer, la vieille femme ridée.*
*Un chemin couleur d'herbe à peine tracé en deux sillons, axe juste, redressait doucement le champ vers les yeux,*
*hampe inclinée au pavillon de châtaigniers.*

Il y a des richesses ailleurs dans ce livre, mais c'est dans ces pages qu'elles sont le mieux maîtrisées.

PH. J.



## *LITTÉRATURE ET ESSAIS*

### REMARQUES SUR PAUL CLAUDEL [1]

« Le seigneur Dieu ayant donc formé de la terre tous les animaux terrestres et tous les oiseaux du ciel, il les amena devant Adam afin qu'il vît comment il les appellerait ; et le nom qu'Adam donna à chacun des animaux est son nom véritable. Adam appela donc tous les animaux d'un nom qui leur était propre. »

Ce n'est pas Dieu qui nomme ; il a pourtant à cœur de rendre témoignage au baptême. Par conséquent, la source du langage est sacrée. Claudel ne biaisera pas là-dessus. S'il tombe, il tom-

1. A l'occasion du second *Cahier Paul Claudel* qui a pour thème *Le Rire de Paul Claudel*, chez Gallimard.

bera droit. Est-on persuadé que les mots sont faits à plaisir et que le signe est une vérité convenue ou une faute qu'on peut rhabiller ? Cette opinion, où la raison trouve mieux son compte, expose un écrivain aux embarras de la liberté. L'étymologie a la mobilité de toute science et elle ne se lasse point de changer de livrée. On n'ose plus tirer *Requin* de *Requiem*, mais dans quel chou est-il né ? Nous voilà réduits à avouer qu'il est absurde de s'endormir, quand il s'agit de vocables, sous l'arbre de généalogie, et plus absurde encore de nier que cette pieuse extravagance ait soutenu le trône de la poésie et l'éclat aussi de la belle prose. J'entends par là une danse, pareille à celle de Montaigne, où le sérieux est joint au caprice, la réflexion à la volupté du style, la fermeté de la pensée à la surprise de l'expression. Or la phrase n'a pas de goût à moins que l'auteur n'y mette l'espérance de l'amour. On ne s'énonce bien que par emportement, quand le mors et les dents, la tête et le bonnet, l'image et l'idée se donnent la fête. Il y a, dans le discours intérieur, une charge et une flamme qui échauffent l'esprit comme l'éloquence de bouche. Qui se flatte de gagner sans jouer n'écrit rien qui vaille. Le bon sens ôte le sens du bon. La parfaite justesse et la probité toute pure ont l'œuf clair. Claudel ne roule tant d'or qu'à force d'effusion. S'il vomit les pédants et les fouette-cul, c'est que les gens vétilleux voudraient le diamant et non pas le charbon, le charbon et non pas la tourbe. Les sots ne consentent pas que les merveilles soient assez rares pour coûter cher.

Mais la conclusion étonne. La passion du poète pour les mots se termine en mépris des mots. Tantôt Claudel a la plume la plus française qui soit par la rondeur du chant, par des orages vêtus d'arcs-en-ciel, par une façon rustique de s'asseoir sur la Grande Ourse, tantôt il lâche le pourceau dans le blé et le Père Turelure s'égale aux bassesses de Gaudissart. Il semble alors que la foi dégénère en crédulité, le verbe en verve, et la certitude du salut en culbutes d'enfant gâté. Ces moments où le génie s'admire dans ses pantalonnades, à moins qu'il n'ait juré de s'y dégrader par une fureur d'humilité, ne sont point du tout comparables aux cabrioles du jongleur de Notre-Dame ; il était seulement danseur de corde et funambule de profession. Ajoutons néanmoins que le métier d'ambassadeur et les ridicules d'un rôle trop grave favorisaient dans Claudel les éruptions de la farce. Point de monde coupé en deux qui n'en devienne tragique ou bouffon. Or Claudel sent qu'il est éternel et blessé à mort dans la santé même ; il fait le consul et il fait des vers, il a faim d'Académie comme une mouche de cuisine, et il a en exécration les quarante momies. Jamais les moitiés d'un homme n'eussent été plus cruellement collées l'une sur l'autre si la paix du Christ n'eût transformé le couteau de Janot. La colère s'usa en gaieté, le démon en coups de bec, Tête d'Or en convertisseur.

Restaient les saintes Écritures et le commentaire perpétuel qu'en fit Claudel. Il accoutra la Bible à la flamande. Car les mots ont beau être sacrés ; puisque les poètes refusent de désigner les choses par le nom qui leur est propre, il y a un refus du langage dans ces adorateurs du langage, et il est difficile d'inventer sans détruire.

Ce qui plaît dans le style chaud, c'est qu'il met les pieds de saint Joseph dans nos chaussettes. Mais, du même coup, l'empire subtil qu'avaient pris sur nous les vieux textes, dans l'éloignement de l'histoire, se perd dans la privauté. Ce que l'imagination ressuscite, elle le tue aussi. Elle ôte à la mort l'autorité qu'elle donne à la vie. Dans ce cadavre que m'apporte Rubens, je ne reconnais pas le cadavre de Jésus. Vous me montrez une fille de Jérusalem ; où est la mère de Dieu ? Si Marie eût été pareille à ses compagnes, l'ange du Seigneur s'y fût trompé. Il est avantageux de croire, comme a fait Claudel, que l'éternité ne cesse d'avoir commerce avec le feu de paille et le souffle d'aujourd'hui avec l'inspiration d'hier. Claudel a estimé qu'il était plus présent que ses livres. Il avait peu de respect pour l'admiration publique, et il n'est aucune de ses pièces, déjà gravée dans la mémoire amoureuse des lecteurs, qu'il ne se soit flatté de refondre ou de retoucher. Cet air désinvolte dont il reprend par le pied ce qu'il avait bâti peut nous aider à ouvrir les yeux sur un art difficile. Lorsqu'un auteur cesse de repétrir ses vers ou sa prose, ce n'est pas qu'il en soit content, c'est plutôt qu'il désespère de trouver mieux et que la fatigue l'empêche de remonter sur sa bête. J'observe toutefois que Claudel n'a pas corrigé ses Odes ni aucune des pages où le chant obéit à sa loi. Il semble au contraire que dans son théâtre Claudel ait rarement rencontré la forme nécessaire. Cet homme résolu devient, dès qu'il entre dans ses cothurnes, un tâtonneur, comme si le genre dramatique, appuyé sur la toile et sur le carton, avait trop de portes pour en avoir une. Quel écrivain, s'il a travaillé pour la scène, n'a gémi du caprice tyrannique des acteurs et de leur suffisance ? L'inflexible Claudel se pliait à leurs remarques et il se piquait de filer doux, soit qu'il fût surtout avide de voir jouer ses drames et qu'un long dépit l'eût rendu patient, soit qu'il s'aperçût, à relire ses ouvrages, que les hardiesses de la plume étaient incompatibles avec les oreilles du parterre. Au demeurant, la rare aisance qu'avait Claudel à disposer de son invention ne repose-t-elle pas sur la doctrine de la grâce ? Si vous trouvez que tout est bien dans l'univers, vous n'êtes pas éloigné de penser que tout ce qui vous vient à l'esprit est bon. La foi en Dieu nous rassure trop sur nous-mêmes. Quelle occasion d'audace et de veine heureuse qu'une muse adossée à la montagne ! Quel risque de niaiserie que de se prendre au mot ! Car, enfin, c'est un peu s'échapper par la fenêtre que récuser, sous le nom

de cuistres, les gens qui n'adorent pas la pythie dans ses poux.

On a dit de Claudel qu'il était méchant. Je crois plutôt que, s'il a souvent regardé par l'œil du cyclope les fourmis de la littérature, il les traitait de haut en bas moins pour le compte de la poésie que par orgueil en Dieu. Assis dans le septième ciel, au milieu d'une lumière vraiment catholique, il se moquait de sa propre vanité sans pardonner assez aux faiblesses d'autrui. Mais qu'il étranglait bien son homme ! « Charles Maurras, dit-il, est sourd comme un pot; il n'entend que quand on lui parle dans le coin de l'œil gauche, avec deux énormes oreilles toutes plates, suspendues de chaque côté des tempes, comme des panonceaux de notaire. » Et encore : « Barrès est enraciné dans un pot de fleur. » Et enfin : « Le cigare est, dans certaines bouches, éloquent comme la queue d'un chien. » On ne saurait être plus injuste et plus exact. L'âme guerrière est comme Guillaume Tell ; au lieu de percer le tyran, elle en troue le chapeau. La bile a tort quand, stérile et recuite, elle ronge son dégoût, mais, si elle est sauvée par un feu de gaieté, si elle pétille de noirceur et qu'elle fasse fleurir les épines de la colère, alors la tempête de la santé répare le venin de la satire. La joie impétueuse est une espèce d'érection. La saillie du cheval et celle du poète sont de même nature ; c'est toujours Pégase.

ROGER JUDRIN

## JEAN DUVIGNAUD : *Pour entrer dans le XXe siècle* (Grasset).

Des barricades aux rangs du Parti, Jean Duvignaud instruit le procès de l'intelligentsia française.

L'intellectuel du XXe siècle assiste au massacre des idéologies issues du XIXe. Ces valeurs dont la perte fit croire à Spengler et à Valéry que la civilisation occidentale était morte étaient propres au XIXe siècle et n'entraînent pas derrière elles le sort de la civilisation européenne.

Le naissant et déjà vampirique XXe siècle n'en rongera pas moins durant cinquante ans l'os que lui avait légué le XIXe siècle. L'écrivain d'aujourd'hui subit deux phénomènes qui lui donnent un autre sens : l'étatisation de la littérature, rêve que caressait déjà Napoléon, mais que seul Staline sut mener à bon terme ; mais, surtout, la planétarisation des idéologies, phénomène qui à lui seul donne à la civilisation européenne le privilège de ne plus mourir.

Boudant le pouvoir, abandonné du peuple, l'écrivain s'est enfermé avec ses pairs dans un ghetto. Et pourtant, plus que jamais, l'écrivain est lié à son temps et ne peut plus comme le pensait Stendhal écrire pour la postérité.

Comment sortir de ce ghetto ? Tout d'abord, comment entrer dans le XXe siècle ?

De Sade à Nietzsche, un rêve secret hante la littérature. Il se cache derrière le désespéré « Qu'est-ce que l'existence sans la philosophie ? » de Sade, derrière la tragique exil de Nietzsche.

Duvignaud nous indique ce rêve qui à lui seul constitue l'utopie valable pour entrer dans le XX$^{e}$ siècle, le bonheur individuel.

Quel sens l'Occidental, à l'âge de la civilisation industrielle, peut-il tirer de l'initiation sexuelle chez les Muria ?

Que peut nous enseigner cet indien Hopi, Talayesva, qui, scrupuleux moraliste, n'en passerait pas moins dans l'optique occidentale pour un libertin ?

Peut-on vraiment dégager une morale de ces sociétés dites archaïques ?

Oui ! L'exemple d'une éclatante réussite, la conquête du bonheur individuel, l'atteinte de la sérénité, tout ce dont la cruelle absence constitue le principal échec de la civilisation occidentale.

Jean Duvignaud amorce une des aventures les plus poétiques de notre temps. Certains s'étonnent de voir cet ancien marxiste à la recherche du bonheur individuel.

Quant à nous, l'émouvante tentative de Jean Duvignaud nous semble s'apparenter à deux autres périlleux sauvetages : Sade qui voulut rendre à l'amour, et pour tous les hommes, une noblesse qu'il n'avait plus ; et Nietzsche dont le tragique « Ce qu'il faut dépasser c'est l'humain » l'entraîna sur l'autre versant, au cœur incompréhensible de l'esprit.

RAYMOND GIRARD

## RÉGINE PERNOUD : *Histoire de la Bourgeoisie en France. I. Des Origines aux Temps modernes* (Le Seuil).

Entre les travaux savants, précis, méticuleux, rigoureux des spécialistes et le grand public, il y a un abîme sur lequel il faut jeter des ponts. Les vulgarisateurs de la physique nucléaire et de la médecine rendent sûrement, dans leur domaine, de grands services. « L'honnête homme », qui avait des clartés de tout, n'existe plus en ce monde, où la connaissance devient si fragmentaire que l'on s'ignore d'une discipline à l'autre. La vulgarisation permet du moins de mesurer l'étendue de cette ignorance.

Le propos de Régine Pernoud est plus simple. Elle est le vulgarisateur ingénu et fervent du Moyen Age. Chartiste, docteur ès lettres, archiviste, dit-on, aux Archives Nationales, elle présente toutes les qualités nécessaires pour faire connaître les travaux des médiévistes au public. Elle a aussi le sens de l'actualité journalistique et de la publicité. C'est ainsi qu'elle a publié

naguère la traduction du procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc comme un document sensationnel et inconnu jusqu'alors. Il est vrai que ce texte latin, que tous les historiens de Jeanne d'Arc ont utilisé, n'avait pas été traduit depuis longtemps. Avec la même habileté publicitaire, elle a su tirer de Jeanne d'Arc quatre moutures différentes, ce qui est un record que l'on ne peut qu'admirer. Après avoir étudié Jeanne d'Arc, les Gaulois, les Croisés, Saint Louis, cet auteur abondant s'attaque maintenant à l'histoire de la bourgeoisie. Ouvrage ambitieux, certes, mais dont on est assuré qu'elle le mènera à bien. Il s'agit de jeter le pont entre les travaux de Pirenne, de Calmette, de Marc Bloch, de Perroy, etc., et le public, et de les lui rendre accessibles.

Régine Pernoud rêve d'une société chrétienne et communautaire dont elle croit découvrir au siècle bienheureux des Communes (XIIe siècle, à la rigueur XIIIe siècle) la réalité. Depuis lors, tout a dégénéré. Cela nous rappelle l'époque où la radio de Vichy nous prônait le temps des « bâtisseurs de cathédrales » comme un paradis perdu par la faute de la ploutocratie judéo-internationale. Tout le mal vient, en effet, de la bourgeoisie qui a introduit « le profit » dans l'histoire. L'exploitation de l'homme par l'homme n'avait sûrement pas existé avant elle, dans le monde de l'esclavage antique ou du servage féodal. Régine Pernoud écrit sérieusement que les premiers conflits sociaux naissent dans les Communes du XIIIe siècle. Mais la création des Communes montrait déjà des conflits de classes entre les bourgeois et leurs seigneurs, conflits qui ont existé de tout temps. Cet aspect de la question semble lui avoir échappé.

Il faudrait relever bien d'autres contradictions. Régine Pernoud, par exemple, critique un texte célèbre, où Chrétien de Troyes décrit la misère des ouvrières. Purement poétique, ce texte, prétend-elle, et qui ne recouvre aucune réalité : le métier de tisserand n'était jamais exercé par des femmes. Mais quelques pages auparavant (p. 81), elle a pris soin de nous dire que les règlements interdisaient aux femmes « les métiers trop fatigants, comme la fabrication des tapis sarrasinois ou la tapisserie de haute lisse ». C'est donc que les autres formes de tissage ne leur étaient pas interdites. L'auteur veut, en effet, prouver qu'en cet âge béni les ouvriers étaient des plus heureux : ils ne travaillaient que quatorze ou seize heures par jour. Quant au pouvoir d'achat que représente le salaire, Régine Pernoud n'en parle pas : quantité négligeable que le prix du pain.

Tout se gâte au cours des temps. Régine Pernoud n'est pas de ces naïfs qui croient au progrès. Loin de là ! On perd peu à peu de vue l'enseignement de l'Église et l'esprit laïc fait de redoutables progrès. Le catharisme, par exemple, n'est qu'une hérésie marchande qui autorise, avec bonne conscience, le profit. Les Vaudois ont commis « l'aberration doctrinale » de rejeter jus-

qu'aux structures de l'Église ! Que dire de la Réforme et de la Renaissance qui nient toutes les valeurs hautement chrétiennes du Moyen Age ! Ce sont des temps de régression évidente.

Attendons Régine Pernoud à son second volume, lorsqu'elle s'affrontera à Voltaire, à Rousseau et à l'abominable Révolution française.

Le point de vue de l'auteur est celui « du catholicisme intégriste ». C'est bien son droit. Mais il convient de faire toutes réserves sur « cette grande lumière du Moyen Age », dont elle s'est faite la propagandiste nostalgique et zélée. Cela dit, elle nous apporte une collection de « petits faits vrais » comme eût dit Stendhal. Mais ces reportages dans le passé ne peuvent dispenser finalement de recourir aux travaux sérieux des historiens.

EDITH THOMAS



## *LE ROMAN*

JEAN REVERZY : *Le Silence de Cambridge*, suivi de *La Vraie Vie* (Les Lettres Nouvelles, 2).

Je n'avais pas éprouvé jusqu'ici un goût particulier pour les romans de Jean Reverzy, et je n'en accusais que moi. Mais les deux inédits publiés dans le second numéro des *Lettres nouvelles* et présentés avec force par Maurice Nadeau : *Le Silence de Cambridge* et *La Vraie Vie* s'imposent d'emblée à mon admiration.

Le sujet du premier récit paraît simple. Reverzy nous l'expose dans une de ses lettres : « Cela s'appelle *Le silence de Cambridge*, cela n'a d'ailleurs rien à faire avec l'Angleterre. Une vieille fille obsédée par les épreuves qu'elle a traversées veut écrire, mais comme elle ne sait pas le faire elle ouvre le premier livre qui lui tombe sous la main : *Le silence de Cambridge*, pour étudier la manière, les secrets du métier. » Ce serait donc l'histoire d'un apprentissage littéraire. Mais on peut résumer la nouvelle d'une autre manière. Deux sœurs — deux vieilles filles — vivaient heureuses ensemble. Soudain, Louise se marie. Son époux la gruge. La discorde éclate. Louise demande le divorce. Alphonse la calomnie, la poursuit en justice. Les années passent, la procédure s'allonge, Louise meurt. Elle meurt de procédure. Sur ce thème rebattu, Reverzy construit un récit qui tient de la tragédie antique et du roman policier.

D'abord, il y a un oracle : « Tu verras ! » dit à sa sœur la future épousée. Ce que verront les deux sœurs est la négation de ce qu'elles espéraient. Le « tu verras ! », c'est la profondeur

même du récit — développement, perspective et sens. Ainsi, dans la tragédie antique, le dénouement révèle l'oracle en l'accomplissant.

Puis voici les instruments du destin : Alphonse, le mari, et son frère Léon, l'abbé. Alphonse a ce quelque chose d'insolite qu'on remarque chez certains personnages de Kafka ou de Ionesco. Tel un camelot, il tire « des boîtes de carton multicolore et des fioles qu'il dispos [e] soigneusement sur la table ». Ce n'est pas un hasard si l'un des premiers mots qu'il prononce est celui de *dossier* : « Pour chacun d'eux [les médecins] je tiens un dossier que je transmets à notre maison mère qui leur fait parfois des cadeaux. » Dérision de la justice distributive... et de la Providence. L'attribut d'Alphonse est « un énorme cartable de cuir jaune à fermoir de cuivre », qui, avec le temps, s'avachit, tandis qu'Alphonse lui-même, occupé presque chaque jour à faire le guet sous les fenêtres de sa femme, prend peu à peu la consistance d'une statue.

Léon, l'abbé, ressemble à une femme. Il a des crises de nerfs : « En vérité, cet homme parlait avec sa chair. » Féminité et convoitise de l'Église... Autour des deux frères évoluent prêtres et magistrats, comparses plus ou moins sombres, bourreaux inconscients. Comme les prêtres, les magistrats veulent se soustraire à la condition humaine par un destin exceptionnel. Et pourtant, « c'est devant eux, dit Reverzy, que j'ai cru toucher du doigt la corruption de la terre et ses émanations ». Maître Dupasquier : « on le tirerait de l'agonie en lui parlant de procédure ». Le procureur a des airs de « flâneur égaré sous les frondaisons des bois ». Le juge : « feutre velu rabattu sur les yeux cachés par des lunettes fumées (...) butait contre les murs ainsi qu'un aveugle ». Enfin, suprême instance, Truphème l'occulte sera ministre de la Justice. Un rayon consolant : Me Vermeillet : « J'aimai tout de suite ses yeux pâles (...), ces yeux qui font penser à des sources à cause d'un éclat léger et comme terni par le frémissement de l'eau... »

Mais le destin, c'est la Procédure, équivalent moral du Cancer (voir le cancer de Dufourt dans *La Vraie Vie*). Elle prolifère jusqu'à manger la vie des deux filles. Qu'y gagnent-elles ? La connaissance. Le plaideur « découvre la torture universelle ». Il lui pousse des antennes, comme au malade. Louise a gagné son procès. Contre toute raison, elle attend le pire. Et le pire arrive. Le jugement est remis en question (voir la rechute de Dufourt). Après la mort de Louise, mais après seulement, la victime ayant péri, le bourreau s'anéantit : Truphème meurt *subitement* (valeur de signe) dans les couloirs du Palais-Bourbon.

*La Vraie Vie :* celle de Dufourt avec son cancer. « N'appelle, ni n'attends de secours du ciel. Relève la tête et sache que, grâce à la maladie avec ses tisanes, ses angoisses, ses piqûres qui perceront ton cuir, une vie nouvelle t'est réservée. » Si la santé

aveugle, la maladie éclaire. Bien mieux, elle crée. Elle fait de ses captifs des pantins, mais en retour elle tire ces pantins vers l'héroïsme. Comme dans *Le Passage* et *La Place des Angoisses*, nous trouvons le salon d'attente, le cabinet, l'auscultation, le dialogue du médecin et du patient, le viol inutile du malade. Si les gestes de la médecine sont décrits souvent avec estime (« ces gestes si beaux et si poignants d'aveugle qui ne sont qu'à nous, palpant, percutant, embrassant désespérément la forme qui refuse de se révéler »), les médecins eux-mêmes le sont avec ironie. Lorsque le professeur commente devant ses étudiants le cancer de Dufourt, celui-ci « n'était sa fatigue (...) eût applaudi lui aussi ».

Je ne pense pas qu'on ait beaucoup remarqué la place que tient l'argent dans les écrits de Reverzy. On y accorde une attention extrême à la façon dont le malade donne et dont le médecin reçoit son argent. L'argent est justement appelé un moyen de l'existence et quand un malade paie un médecin, il perd sa vie sur deux plans : il *perd* parce qu'il est malade, il *perd* parce qu'il paie. Dufourt éprouve « la spoliation de son argent que ses doigts avares avaient arraché de son portefeuille où les billets semblaient collés ». Le médecin, lui, gagne sur les deux tableaux. De là un sentiment de culpabilité chez certains médecins, et la vulgarité du professeur qui, n'osant réclamer de la voix cinq mille francs, écarte les cinq doigts de la main pour se faire entendre.

Ces gestes ont valeur de rites. Toute la maladie de Dufourt apparaît comme un culte dont Dufourt serait l'officiant. C'est pourquoi, sans doute, coliques et nausées sont décrites avec une dignité dans la précision qui les lave de leur humiliation. Les *pertes* humaines sont comme magnifiées. Elles s'inscrivent dans le processus (le procès !) de la maladie et de la connaissance. Morts partielles, elles initient à la mort totale. C'est pourquoi aussi on s'enfuit de l'hôpital, mais on y revient. La sortie de Dufourt est une *fausse* sortie, comme le procès de Louise n'est que *provisoirement* gagné. Tout est joué d'avance.

On notera dans ces deux récits l'humour de certains portraits (« c'était comme s'il avait eu dans la bouche une tête d'oignon dont les effluves, etc. »), la simple humanité de quelques croquis, celui du compagnon de chambre qui, « en pantalon, assis au bord du lit, la pipe aux dents, battait vivement un jeu de cartes en regardant vers lui ».

M. Charles Juliet consacre à Reverzy quelques précieuses pages et nous livre les confidences que lui fit l'auteur sur la naissance de sa vocation. « Un jour, à son cabinet de consultation, impression d'un coup à la nuque ; violentes nausées, détresse ; croit qu'il va mourir (...) psychasthénie, sensation de la mort imminente ». Il va en Océanie, la hantise persiste. A son retour en France, « se met à écrire. Dès l'instant où il a pris la plume, il

s'est senti guéri, apaisé, et, du jour au lendemain, la nausée a disparu ».

On peut trouver bien des explications à l'euphorie produite par l'acte créateur. Je suppose que Reverzy avait l'impression d'échapper à l'absurdité par un acte auquel il croyait, cet acte n'eût-il d'autre fin que de reproduire l'absurdité même. Car il n'avait pas foi en la médecine : « J'aurais consulté un psychiatre, écrit-il, si j'avais jamais cru à la médecine. »

Dans cette conquête de la mort, il entre une part d'orgueil ; une part de lassitude aussi. La création réalisée ne va pas non plus sans amertume. Là aussi, il y a *perte*, et de temps et de talent. Non point subjective (car cette perte de substance est fructueuse), mais objective, à cause de « l'oubli presque immédiat où sombre le livre dès qu'il est publié ».

De sa correspondance avec Mme Zophia Bohdan-Chadzynska, on peut extraire ces réflexions ou préceptes. « Quand j'ai voulu devenir écrivain (noter précisément sa *volonté* de *devenir*, comme si l'expression constituait l'aboutissement, l'honneur et le salut d'une vie), il a fallu que je me crée de toutes pièces un univers intérieur à partir de mon néant, pour le projeter sur le néant de la littérature. » On pense à Flaubert pour qui le monde n'était que le prétexte d'une « illusion à décrire ». « S'exprimer est une torture, dit Reverzy, mais elle remplace et fait oublier les autres. »

Classique par son effacement volontaire, « cette mort particulière qui [lui] semble le but de toute tentative littéraire » et par le caractère concerté de son art : « J'ai réussi par acte de volonté », il semble soucieux de préserver ce qu'il peut avoir de *particulier* et renvoie justement à soi-même l'apprenti écrivain : « Vous écrirez à une condition : n'admirez pas ce qu'ont écrit les autres. Vous n'apprendrez rien à les lire. L'admiration a le même effet pour celui qui veut créer quelque chose qu'une hémorragie par laquelle il perd sa substance. »

Mais sa volonté suprême est de ne pas tricher, dans la mesure où tricher, pour lui, c'est être heureux malgré la mort : « Si je me réconciliais avec la vie, je serais brouillé avec moi-même. Cela n'arrivera jamais. Que tout périsse sauf notre désarroi. »

LUCETTE FINAS

## JOSÉ CABANIS : *Le Bonheur du Jour* (Gallimard).

Dans une petite ville du midi, l'oncle Octave a mené une de ces existences comme on imagine qu'il n'y en a plus, oisive, confortable, discrète, occupée par la passion de la poésie. Quel, bonheur, n'est-ce pas ? Quelle paix moelleuse, quelle douceur dans ce modeste destin ! Mais ce n'est pas vrai. Le confort est un abri empoisonné, où l'âme pourrit dans l'amer-

tume. Personne ne saura *qui* fut en réalité l'oncle Octave, vieux garçon marié vers la quarantaine, mais au bout de quelques années abandonné par sa femme, anticlérical farouche, mais qui se convertit quelques mois avant la fin. Encore tout cela est-il banal. Avoir logé plusieurs années, à l'insu de sa famille, dans une chambre derrière sa propre chambre, un jeune ouvrier, noiraud et vulgaire, dont il a fait son légataire, comment, par contre, l'expliquer sans scandale ? Le limpide récit de José Cabanis ne s'embarrasse d'aucune explication. Les explications, en effet, n'expliquent rien. Les portes qu'on ouvre sur le secret des êtres débouchent sans fin sur d'autres portes fermées. Il n'y a finalement qu'un seul et irréductible secret, qui brille comme une pierre sombre et sacrée au centre de l'œuvre de José Cabanis : c'est que les êtres ne savent pas ce qu'ils sont, ni pourquoi ils le sont. L'amour, la foi, la patience, la révolte n'y peuvent rien, les cris non plus, ni les paroles. Chacun est piège à soi-même et ne peut s'échapper.

Depuis sa première trilogie — *L'Age ingrat, L'Auberge fameuse, Judith Bonviolle* — José Cabanis reprend le même dessin, d'une main chaque fois plus libre, plus sûre. Les personnages changent, le trait est toujours semblable. Pourquoi s'en plaindre ? Racine disait toujours la même chose, et les bleus de Poussin n'ont jamais varié. C'est cette identité, cette fidélité à soi qui font que l'écrivain est lui-même, et se reconnaît à la moindre phrase. L'accent de José Cabanis, sa voix basse n'ont tant de pouvoir que parce qu'il ne peut, non plus que ses héros, échapper à l'ardeur qui le fait vivre et qui le désespère et dont le rayonnement perce à travers la sagesse et la retenue du langage. Pour voir les autres comme il les voit, et en parler comme il en parle, avec tant de compassion et de rigueur, il faut qu'il soit brûlé par un amour bien proche de celui que définit l'*Imitation*, l'amour qui est charité par excellence, assez lucide cependant pour savoir que personne ne peut rien pour personne — ou si peu. Reste le bonheur du jour. Cet étrange vocable désigne un meuble à secrets, mais peut-être aussi le fugace bonheur de chaque jour, les instants de délivrance que les forêts dispersent, l'aube, les nuits de neige, la poésie. Quelque chose ici, dans cet univers où chacun est prisonnier de soi-même, trouve sa liberté. De tous les livres de José Cabanis, *Le Bonheur du Jour* est sûrement le plus beau.

DOMINIQUE AURY

ANNA LANGFUS : *Le Sel et le Soufre* (Gallimard).

Sur le ton le plus simple, dans une langue mesurée, sans complaisance, où des images justes précisent un événement ou une émotion, Anna Langfus nous conte la plus tragique initiation qui soit : l'initiation à la terreur. On imagine sans peine ce que

certains auraient fait de son aventure, ne traitant que des paroxysmes de souffrance et supprimant ce tissu des jours qui, bon gré, mal gré, les relie entre eux. Les choses ainsi nous auraient sans doute moins atteints et la valeur du livre en eût été singulièrement diminuée. Tel quel et malgré son côté nettement biographique, *Le Sel et le Soufre* peut se permettre de s'intituler roman, aussi bien que tant de ces œuvres vers lesquelles aujourd'hui va peut-être notre préférence et qui ne sont ni tout à fait des fictions, ni tout à fait des aveux.

Témoignage de l'infinie bassesse à laquelle peut parvenir l'homme, mais témoignage aussi de sa complexité, *Le Sel et le Soufre* présente une étonnante unité grâce à son personnage central, sorte de femme-enfant, ignorante de la vie aux premières pages du livre et peut-être même aux dernières, malgré l'étrangeté des contacts humains qui lui ont été imposés. Car, Maria qui a dix-huit ans, qui, juive, vit à Varsovie entre un jeune époux, papa, maman et nounou, dans le luxueux appartement de son enfance, sera transformée par la présence des Allemands en créature aussi démunie qu'il est possible. Elle sera privée de ses parents, qui, pour ne pas s'abandonner l'un l'autre, n'abandonneront pas le ghetto, prison avec laquelle, jusqu'à sa destruction, ou pourra téléphoner de l'extérieur. Puis elle mènera la vie d'une bête traquée, dans la forêt ou dans la ville, d'abord aux côtés d'un mari trop pur pour le combat qui lui est imposé, seule ensuite avec son secret qui, connu, lui ôterait la sympathie de ses compatriotes détenues dans le même cachot qu'elle.

Mais, par deux fois, des hommes rompront fraternellement l'atroce solitude de la jeune femme : un résistant polonais, puis un officier S.S. qui, afin de la sauver, la fera passer pour sa maîtresse et l'abritera au milieu même de ses ennemis. Or, parmi tant d'épreuves, Maria ne change guère ; seul son désespoir s'accroît. En revanche, ceux qui évoluent autour d'elle deviennent ce qu'une vie normale n'aurait jamais fait d'eux: la bonté veule de l'étrange S.S. se transforme en charité grotesque commandée par l'alcool ; la sérénité du jeune époux, en sainteté sans espoir.

Un livre comme celui d'Anna Langfus — il va de soi — n'a pu s'appuyer sur aucune note, sur aucun journal : son authenticité profonde est, hélas ! ainsi dépourvue de tout soutien écrit. Anna Langfus s'est trouvée contrainte d'opérer une sorte de tri sur la réalité. Sur un premier choix inconscient — et auquel sans doute elle avait déjà imposé la marque de son originalité propre — elle a ensuite opéré un second choix, plus volontaire. Je croirais assez que c'est ce double travail qui a permis à son livre d'être une œuvre à la fois bouleversante et ordonnée.

CLAIRE BONNERAUX

***

## LETTRES ÉTRANGÈRES

ANGUS WILSON : *Saturnales*. Traduction de CLAUDE ELSEN (Stock).

Ces nouvelles illustrent un certain nombre de tendances et de complexes, qui appartiennent à l'Angleterre d'aujourd'hui : conflits sexuels de deux classes sociales, complexes de bourgeois déclassés, après la guerre, tendances réactionnaires d'une partie de la jeunesse intellectuelle, violences et néo-nietzschéisme, derniers sursauts du vieil esprit impérialiste à l'occasion de l'affaire de Suez.

Angus Wilson a voulu porter la satire sur les points faibles d'une société. Pourtant l'accent de vérité, le ton spontané, l'ironique tendresse avec lesquels il crée tous ses personnages laissent une impression de vérité qui efface l'intention satirique. Ce sont la sympathie, la compréhension, la bonté qui ressortent au détriment de l'ironie. Aussi l'atmosphère de ce livre est-elle fort différente de celle d'*Attitudes anglo-saxonnes*, où souvent perçait le trait mordant et sarcastique.

Le début de « De si charmants fossiles » est, à ce propos, fort significatif. On y trouve dès les trois premières pages tous les moyens, tous les éléments d'une charge atroce ; mais non ! « Elle restait là, les bras ballants, se balançant d'un pied sur l'autre, telle une écolière géante. Le pathétique la rendait toujours inquiète et mal à l'aise, et en ce moment elle sentait profondément ce qu'il y avait de pathétique dans cet homme solitaire, vieillissant et prétentieux, qu'elle supportait seulement au nom des liens anciens qui les unissaient. » Encore une fois, l'attentive sympathie adoucit les pointes de l'humour et de la satire.

Où Angus Wilson est le plus original, où il révèle le plus étonnamment les êtres, c'est dans ses deux nouvelles monologuées (l'une, en entier : « Un ami plus qu'un locataire » ; l'autre, en partie : « Un peu déboussolé »). Le procédé convient à cet écrivain qui veut donner l'illusion d'une identification parfaite. Ses « vérités » à vif, ses « réalités » en gros plans s'apparentent au récit net et cru des grands romans d'Hemingway, encore que la façon d'entrer dans les êtres et de les décrire soit sans doute moins brutale chez Wilson.

ANDRÉ MIGUEL

JOSÉ CORRALES EGEA : *L'Autre Face* (Gallimard).

Certaines imaginations doivent rôder autour des événements historiques pour trouver leur pâture. Mais les bouleversements du siècle permettent de négliger la Saint-Barthélemy, la Fronde, le soulèvement des Jacobites, Thermidor, la retraite de Russie et les guerres carlistes ; la tranche de vie peut être aujourd'hui servie sur une tranche d'histoire contemporaine. De plus en plus attentifs au présent et indifférents au passé, nous sacrifions l'historien au reporter, la couleuvrine à la mitraillette et la Journée des dupes au 13 mai algérois. « J'étais là », veulent pouvoir affirmer les romanciers plus soucieux d'observer que d'inventer, « et telle chose advint. » Grâce à José Corrales Egea, nous saurons comment, de 1945 à 1955, a vécu l'Espagne (et, plus particulièrement, une certaine Espagne : celle de l'opposition au régime franquiste). Cette Espagne ne nous dépayse guère ; le lecteur peut s'imaginer aussi bien en Corrèze qu'en Catalogne, à Valence-sur-Rhône qu'à Valencia, et les amateurs de folklore se désoleront de n'y trouver ni corridas, ni castagnettes, ni même ces *olé* et ces *cabrones* dont Hemingway enlumine naïvement les dialogues de *Pour qui sonne le glas*. Le néo-réalisme s'attache moins aux petits détails de mœurs qu'aux états d'esprit et aux mouvements de la sensibilité.

Les fiches d'observations, les souvenirs de menus événements, les traits de caractère réapparaissant à intervalles réguliers, qui permettaient à Stendhal de dresser ses *pilotis*, sont remplacés, chez José Corrales Egea, par l'évocation de faits, d'inégale importance, mais qui s'inscrivent tous dans l'évolution de la politique espagnole au cours des années 1945-1955 : les espoirs des républicains et l'agitation monarchiste, après la défaite de l'Axe ; la répression policière ; la dictature de l'*Opus Dei* ; les vaines tentatives des intellectuels pour ruser avec la censure... etc. Points d'appui solides, mais qui déterminent la fiction autant qu'ils la soutiennent. S'il est vrai que les destins des personnages s'entrecroisent, c'est toujours en suivant les chemins de la politique. Du républicain Gabriel Guzman, qui semble être le porte-parole de l'auteur, au trafiquant de marché noir et au fasciste (irréductible ou repenti), tous les échantillons de la société et de l'idéologie espagnoles actuelles y sont représentés. Ne manquent que les ecclésiastiques, sans doute parce que José Corrales Egea ne les connaît guère. Un véritable romancier se fût montré moins scrupuleux. Et il n'importe que l'authenticité du témoignage révèle une défaillance du pouvoir créateur, puisque *L'Autre Face* est d'abord une enquête sur l'Espagne franquiste ; les débats, les commentaires, les observations sur le drame de la Péninsule ibérique donnent son importance à un récit qui rappelle *Les Mandarins* : même sûreté du trait, même intelligence dans l'écriture, même foi-

sonnement. L'univers social de José Corrales Egea est plus vaste que celui de Simone de Beauvoir : y apparaissent les ouvriers, les paysans, toute une plèbe affamée qui n'a guère changé depuis Quevedo. Mais un drame collectif nous trouble moins que les mystères d'une vie privée. Et l'art se prête mieux au réquisitoire qu'au constat. On eût souhaité un discours plus violent et plus amer, fût-ce au prix de quelque injustice. « L'âpre vérité » n'étant jamais celle de tout le monde, le romancier a le droit de la soumettre aux exigences de son tempérament pour atteindre à la grande œuvre, insolente et corrosive, au-delà de la rigueur et de l'intelligence de l'observation.

WILLY DE SPENS



# *LES SPECTACLES*

## REPRISE DE « CHRISTOPHE COLOMB » AU THÉATRE DE FRANCE

Barrault a joué Christophe Colomb pour la première fois en France au Théâtre Marigny en 1953. La pièce avait été créée en 1930 au Grand Opéra de Berlin par Reinhard, qui l'avait commandée au poète. Le Théâtre de France vient de la reprendre.

Peu de spectacles parisiens nous ont donné depuis longtemps une impression aussi rafraîchissante : Barrault, Madeleine Renaud et leur troupe en pleine forme physique, une mise en scène rajeunie, une fougue irrésistible emportent l'adhésion du spectateur tandis que la vivacité du jeu pallie les défaillances du texte.

Car il s'agit à peine d'une pièce. D'une ébauche, d'un scénario, d'un dessin crayonné en marge du *Soulier de satin*. Claudel en convient lui-même dans ses *Mémoires improvisés* : « La pièce a été écrite quand je venais de terminer *Le Soulier de satin*. Il me restait encore, si je peux dire, l'émotion de la pièce ; c'est comme un bateau dont on dit qu'il court sur son erre... »

L'extrême schématisation de l'œuvre appelle l'intelligence du metteur en scène. Là Barrault intervient avec un plus grand bonheur encore qu'en 1953, bien qu'il n'ait rien modifié à l'ensemble de sa conception dramatique. Seulement, il développe devant nous, avec plus d'aisance et de force, un beau poème visuel.

Par exemple, aujourd'hui, ressort bien plus nettement le dédoublement du personnage de Colomb, dédoublement que vient achever le départ vers la mort et la légende des deux ombres

enlacées. Quant à la scène finale, où l'on voit l'assomption du héros sanctifié par l'amour de sa reine (scène qui évoque irrésistiblement la dernière page du second *Faust* que Claudel n'aimait point trop !), je l'ai trouvée moins gênante. Au théâtre, le mystère ou le miracle ne peuvent se supporter que si les comédiens n'y apparaissent qu'à la manière des fantômes !

On dirait aussi que Barrault, après avoir traversé l'épreuve de *Tête d'Or* et découvert au Japon les variations du Kabouki, ait retrouvé les sources de la jubilation et du comique claudéliens sur lesquels personne n'a jamais encore insisté. Au point que le tragique de Claudel semble parfois un gigantesque éclat de rire de Dieu devant les gesticulations de ses créatures. Bref, cette reprise de *Christophe Colomb* a d'extraordinaires vertus que n'avait pas toujours celle du *Soulier de satin* au Palais Royal.

JEAN DUVIGNAUD



# *LA MUSIQUE*

## MUSIQUE A VENISE

Si le Festival de Musique Contemporaine de Venise essaye de rajeunir depuis deux ans ses programmes, grâce à Mario Labroca, son actuel directeur, c'est au prix de grands efforts personnels et de compromis sans doute imposés. La musique pseudo-moderne que l'on y donne encore en surabondance, si elle n' « effraye » personne, peut-elle encore attirer, faire déplacer l'auditoire international nécessaire à un festival de cette envergure ? Le public est las, aujourd'hui, d'œuvres sans style, sans contexte, sans rapport avec l'homme de maintenant, mornes pastiches d'un Stravinsky ou d'un Hindemith qui essayent de perpétuer l'époque de l'entre-deux-guerres. L'expérience montre qu'il faut à un pareil festival une idée directrice, un esprit nettement défini ; Bayreuth ou Donaueschingen, par exemple, possèdent le leur et s'y tiennent ; centres d'intérêt précis, ils provoquent et justifient l'affluence d'un public international considérable. Venise, dans son indécision, malgré son effort actuel, est, il faut le reconnaître, en perte de vitesse. Il semble que son festival soit aujourd'hui à l'heure du choix. Si, risquant quelques heurts de portée locale, Venise optait demain, sans plus de compromis, pour la musique de notre temps, il est probable qu'elle deviendrait un des pôles d'attraction musicaux parmi les plus importants d'Europe. Mais il faut que

le public, de plus en plus nombreux, de plus en plus averti de la musique moderne, s'y rende en connaissance de cause.

Dépassant le malentendu actuel (et hier encore l'incarnant dans une certaines mesure), la fidélité de Venise à Igor Stravinsky constitue, jusqu'à nouvel ordre, l'aspect le plus important — et le seul constant — du festival. On sait que le compositeur réserve à Venise le privilège de faire exécuter en « prima assoluta » son œuvre la plus récente. En 1957, avec le *Canticum Sacrum* dédié à saint Marc, Stravinsky fit entendre à Venise un langage musical renouvelé, en adoptant — à sa manière — une technique sérielle. Le *Canticum Sacrum*, puis *Treni* furent en leur temps parmi les œuvres les plus modernes données à Venise ; cette année, le *Gesualdo Monumentum*, présenté en première audition mondiale, constitue un hommage à l'esprit moderne d'un musicien d'autrefois.

Ce *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* est une recomposition, pour instruments, de trois madrigaux du compositeur italien. On connaît peu le génie de Gesualdo[1], l'extraordinaire « modernité » de sa pensée musicale. En France, Boulez en donna une des rares auditions importantes dans un des premiers concerts du « Domaine Musical » : musique d'une audace harmonique inouïe, d'une prodigieuse nouveauté de formes, d'un temps musical étonnamment discontinu, entièrement « imaginé », ouvrant sur les rapports entre parole et structure sonore des perspectives inconnues — c'est sous le prétexte de la faire connaître au grand public que Stravinsky s'en empare aujourd'hui ; en réalité, pour rendre à Gesualdo un hommage personnel et presque secret.

Secret à découvrir, car le travail du compositeur porte sur les équivalences les plus fines qui se créent d'un monde sonore à l'autre. Il est d'une subtilité, d'un dépouillement tels qu'une première audition n'en rend que difficilement compte. Il s'agit d'une transmutation de toute la structure morphologique des madrigaux par une totale redéfinition du rythme. Si Stravinsky qualifie celui de Gesualdo de « rather plump » (exprimant ainsi une notion de rythme limitée aux durées), il *opère* selon une notion du rythme qui recouvre la totalité des interférences qui structurent le devenir musical : celles des timbres, des hauteurs, des intensités, des durées, des attaques. A cet égard, il s'agit bien d'une recomposition véritable, d'une nouvelle définition de tous les rapports, inéluctable condition du passage d'un univers sonore à un autre (vocal-instrumental), alors qu'une simple « instrumentation » aurait apporté les plus grinçantes contradictions. Et ce monde sonore nouveau résonne avec toute la

1. Nous signalons le disque remarquable consacré à Gesualdo par la « Deutsche Grammophon » (Archiv-Produktion), n° 14 045 APM. Madrigaux des IVe, Ve, VIe livres (face opposée : Luca Marenzio) ; exécution superbe par la chorale Rudolph Lamy prise de son et gravure d'une perfection absolue.

plénitude de sa nouvelle logique interne : c'est là, en fin de compte, la différence avec tout ce qui a été jusqu'alors tenté dans le domaine douteux de la transcription.

Deux malentendus nous ont semblé cependant se manifester lors de l'exécution vénitienne : dans les *tempi*, trop lents, et dans l'insuffisance de l'*articulation* sur laquelle toute l'œuvre repose, comme en témoigne la partition que nous avions sous les yeux. Problèmes d'exécution, donc, et non de conception, le compositeur lui-même étant cependant au pupitre...

Lorsqu'elle sera gravée sur disque (l'enregistrement stéréophonique s'y prêterait particulièrement bien), cette œuvre accomplira peut-être le but que lui assigne Stravinsky : faire mieux comprendre Carlo Gesualdo di Venosa.

A. BOUCOURECHLIEV



## LES ARTS

### BIENNALE 60

Cette Biennale de Venise, encore servie par les fastes, desservie par les intrigues préliminaires (elles semblent faire la loi, sur le marché d'art, ou quant aux cotes), montre le point de scission : entre arts moderne et contemporain. Vers ce dernier affluent trop de facilités, tacheries et ferrailles. La décadence est venue, par les toiles de sacs et brûleries de matériaux, en l'absence, peut-on dire, de toute critique. Serait-elle béate, comme les jurys internationaux, ou complaisante? Nous en doutons.

Il faut donc parler des échecs, de l'informe Paolozzi, bric-à-brac empruntant à toutes les dernières « modes », en sculpture, et même aux œuvres aventureuses, avec une docilité qui rejoint la faconde, cynisme d'emprunt, désinvolte. L'impureté est-elle maîtresse à ce point, puisque bris ou tors, parodies de signes et souderies prétendent faire *œuvre*, être œuvres d'art ?

Parmi les réussites, il faut citer Robert Muller, en sculpture de métal (et non de modelé), en attendant.

Côté peinture, curieux triomphe : Espagne, franquiste : expressionnisme abstrait ; Pologne, Yougoslavie, rideau de fer : retour à la ferveur abstraite. On espère que le microbe ira plus loin.

Cette Biennale consacre Paris, oh ! sans nationalisme : Hartung, à l'unanimité (mais l'œuvre montrée pouvait être mieux sélectionnée) ; Fautrier (qui estimait, maintenant, dit de 1960 à Venise, que sa peinture figurative — mais nous l'aimions, nous l'aimons — « était pour les imbéciles ») ; Courtin,

parfait, dans la gravure sculptée, Michaux, très riche, dans ses « pastels », couleurs opposées aux noirs (des taches et murs blancs couverts de « monstres » en mouvement).

Il faut le dire tout net, dès que l'on songe à l'ensemble (des exposants, des pavillons) : cette Biennale déconcerte. Par son côté facile ? son « aspect » culturel ? la décadence, tacherie et souderie ? (La ferraille gagne.) On se demande d'ailleurs *ce* qui préside au choix. « Voici venir », dirait-on, le temps de la grande snoberie. Telle éminence étrangère, pour son musée, ne songe qu'à Poliakoff, avec quinze ans de retard, environ ; l'autre à l'inexistant Kline, ou à sa descendance, grande toile nue, peut-être peinte. Si l'unichrome fait les délices de la conservation, comme le sablé, il faut transformer magasins de couleurs et chemins de carrière en lieux de dévotion.

Notre réaction n'est en rien dirigée contre l'art moderne ou contemporain, mais contre les excès, l'en-dehors de l'art, qui deviendrait de plus en plus facile. On le voit assez, par les diverses décadences : « calligraphie », « collages » (on ne sait comment nommer les « incorporations », à la sous-Burri), macules, ferrailles (à la main l'artisan « sculpteur » de maintenant substitue le chalumeau, qui coupe, détripe, ajoute, retripe).

Cette sorte de vogue, arrogante (allez donc dire à l'un des artisans en tacherie ou souderie, frère du décadent euclidien, qu'il n'est pas *artiste*, « qu'il se moque du monde », vous surprendrez non la rumeur, mais l'explosion — les peintres sont devenus insupportables) ; cette vogue, donc, et Venise participe au snobisme, résulte à la fois du laisser-aller culturel ou des « exigences » dites culturelles, de l'improvisation et du manque de crédit (du moins pour la France, en ce qui concerne les crédits), de la faconde des « spécialistes », du jeu des galeries, de l'irresponsabilité des artisans, chefs de monoculture.

En peinture, les « jeunes » qui n'optent pas pour la tacherie — ils existent, et sont encore méconnus des officiels, ou des si peu aventureux conservateurs (les expositions se suivent d'une capitale à l'autre, et n'ont parfois pour raison que la chose à vendre) — se diviseraient en deux tendances : Peverelli (excellent), Scanivo ; l'expressionnisme abstrait, en Espagne, cette année chez Francisco Farreras, né en 1927, et Lucio Muñoz, né en 1929.

La voie qui se cherche, dans cette tendance, doit trop encore au « ciment », à la toile grillagée (par pauvreté sans doute, ou isolation économique, mais elle a du bon, on méprise les choses synthétiques d'outre-Atlantique, les produits laidement colorés, vite durcis, et permettant tous les truquages : une fraction importante de l'« art » d'aujourd'hui est victime de cette industrialisation).

Parfois l'armature, treillis dissymétrique, paraît dans ces

toiles comme un élément essentiel. La notion de *fond* en peinture est ainsi modifiée, par la disposition ou même l'incrustation, le dépôt d'éléments métalliques. Munoz est plus « pur », encore proche d'une suggestion de la nature, carrières et eaux, surtout dans *Giona 4* (1960). On peut saluer cet effort, reconnaître la tendance, qui vient peut-être du premier Burri. Une sorte de libération s'est faite, dans la matière, par un autre usage, peu convenu, qui ne cherche pas à figurer. Les choses sont arrachées à leur condition. Nous sommes dans l'ailleurs. Cette peinture a le mérite de désorienter, momentanément, et de situer. N'imaginez pas que l'on doive être esclave de l'objet, ou maintenant du débris, de l'« armature », des treillis, du relief, pour devenir artiste suggérant. Les aînés avaient plus de maîtrise dans la manipulation des ajouts, mais il faut bien reconnaître que le *temps* n'est plus le même. La peinture de maintenant, quand elle est œuvre d'art, réintroduit temps et vitesse, non pas d'exécution. Que les gestes aient leur liberté (Sempere est un bon représentant de la tendance cinétique), sans fard ni truquage, sans outrecuidance de maestro dompteur de brosses, voilà qui réjouit. Tout compte fait, la peinture ne supporte aucune facilité. On le voit assez, par la décadence, l'uni-style de certains aînés, à l'aise dans leur monomanie.

Au pavillon belge, et toujours en peinture, mais aventureuse, Antoine Mortier l'emporte, par la sûreté des « aplats en tourbillons ». Comment évoquer cette disposition de couleurs, sinon par l'expression contradictoire, « l'inspiration du moment » et l'antagonisme ? (On songe aussi à la très belle période de Staël, avant son « passage » à une expression qui retrouve l'objet.)

En sculpture, Robert Muller (pavillon suisse) et Rudolf Hoflehner (pavillon autrichien) dominent nettement. Ils méritaient le grand prix de sculpture. Ce fut un scandale, un de plus à Venise (mais l'arithmétique prévaut, même dans les votes culturels), que de ne pas donner de prix de sculpture cette année. D'autant plus que... les jours de la « sculpture de métal », du prétendu « style direct » sont comptés ! On reviendra tôt ou tard, du moins nous l'espérons, après cette débauche de souderies, d'acier et de ferraille, au modelé, et à la *construction* de chaque pièce, une à une, amoureusement faite et montée. Saluons, en attendant, cet avènement d'une « mécanique » (on disait jadis : Mécanique des langues) où dominent la triade amoureuse, le groupe hybride, chez Robert Muller, parfaitement enchevêtré ; le gigantisme et la dynamique des grands personnages de Rudolf Hoflehner (guetté par un certain baroquisme viennois, *wunderlich* modernisant), cultivé à sa façon, et tellement amoureux des Grecs que cette expression, en pièces d'acier, *Phaliron* ou *Icaro* (1959), sait profiter, comme pour la première fois, du décalage entre deux civilisations, celle des figures doriques (mais nous ne partageons plus cette hantise

de la verticale humaine, de la double verticale tronquée), celle de la condition mécanique, où l'homme en marche reste vecteur, désorienté et orientable, dans la mesure où ses pulsions s'ordonnent par le travail, la création.

On devine le danger (les dessins, d'ailleurs, révèlent une *crise*, dans l'invention, un défaut, dans la cuirasse : une systématisation) : le métal vite monté par le soudeur, l'artisan ou l'ingénieur au chalumeau, donne l'illusion de la solidité et de la pérennité ! Donnons rendez-vous aux sculptures de clous et d'ajouts (une curieuse tentative, au pavillon yougoslave, celle de Dusan Dzamonja, vaut d'être reconnue : métal et verre, mais l'invention n'est pas nouvelle) : collectionneurs et conservateurs devront s'adjoindre bientôt des *dérouilleurs* attitrés, des manieurs de plumeaux ou d'aspirateurs, pour nettoyer cette fois les crocs de peinture, faux dards déjà dans la retombée et peinant d'une languette grise vers le spectateur.

Débauche ou délire de relief, de soudage : forcerie. Maintenant officialisée, internationalisée par ces expositions, certaine tendance de la non-peinture, tacherie ou désordre, vague « calligraphie », forcenée et paraphant ses tumultes ; maintenant au pinacle, en attendant les ris de dérision, cette vogue ou mode ne se sort plus du fatras.

Les « rétrospectives », en sculpture, à la Biennale, ne sont pas très heureuses cette année : le choix de Brancusi, dix sculptures, dont *la Sagesse* (1908) laisse à désirer. Trop peu d'œuvres, donc, et quelle place, d'abord à l'écart !

On pouvait trouver de Boccioni des pièces moins connues. Et le très bel ensemble du « futurisme », en peinture, nous vaut de revoir une toile de Pevsner, de 1915 (futuriste ?), et toujours l'extraordinaire : Villon, précurseur (« Les soldats en marche », 1913), Delaunay, Gleizes, Klee... On rêve, dans cette salle, confondu par la diversité, le moment de faîte, la modestie des formats. On se surprend à rêver : cette grande période, proche (1911-1915), serait-elle *si loin* ?

Contre le désordre, et sans chauvinisme (passons maintenant à la gravure, aux œuvres de petit, et redisons-le, de modeste format), il faut reconnaître l'évidence : les qualités de Courtin, qui a su trouver et constituer un nouveau mode d'expression (« sculpto-gravure », ou gravure en relief, de très belle couleur, comme ocrée, sans outrance, ou tirant du papier des tons de parchemin, un reflet, bizarre « alliage », entre chair, peau et irisation sourde) ; de Michaux, en deux panneaux. La France manque de murs, à Venise. Ce fut un scandale, les premiers jours, devant ce manque de place (de pavillon, d'oriflamme, de de catalogue, de réjouissance), l'entassement et la dispersion (de Lapoujade à Singer, consternant). Mais comment faire ? L'œuvre reste. Souhaitons que l'on puisse passer de l'indignation (elle se répète, de Biennale en Biennale) à la construc-

tion. Un peu de grandeur sied, dans ces tournois. Et quêtons pour que la France dispose enfin d'un dépliant (sur ses envois à la Biennale, avec notices et critiques) offert, donné, avec gentillesse. Quelle honte : se sentir misérable, alors que les richesses sont là, en partie. Sans doute s'opposent-elles cruellement à la médiocrité (Lapoujade, exemple de non-peinture, Le Normand où Krol).

Les tournois, joutes et paroles ont au moins le mérite de rendre vie à la critique (qui n'est pas faite pour louer les désignations officielles, puisqu'il s'agit d'art). Que cette vie puisse passer dans les œuvres, dans les écrits (de critique), c'est le vœu unanime. Mais, tous, nous protestions comme en vain (même au cœur d'une anti-Biennale, installée près de l'Accademia). Nausée de petite politique, de fausse et vaine peinture, de tacherie-souderie ; nausée d'encens, vers ces miroirs de la hâte. L'artiste, nouvel intouchable, se voudrait-il dieu officiel, sans opposition, ayant pour servant le corps culturel ?

Encore à l'actif de la Biennale (on aime ce côté *histoire* de l'art moderne ; la confrontation entre « aînés » — mais lesquels ? — et cadets : nous venons d'en nommer certains, qui l'emportent), la très belle rétrospective Kurt Schwitters (œuvres de 1914 à 1947). Tout aurait été dit, tout est à reprendre, dans et devant cet avènement du baroque (des « papiers » et tableaux-objets), de la chose dadaïste (et anti-dada), après la « pureté » cubiste.

Maintenant... Règne indécis, ce partage (où triomphent les trois modes : sculpture, peinture, gravure) ne sépare plus l'art de la nature, en supposant qu'il y ait là un *canon*. Nous attendons d'autres preuves de vérité. Passée la furie tendancieuse de géométrisation ou de ripolinade (entre 1945 et 1955), l'hystérie maniaque grandiloquemment paraphante ou agitée (d'un Mathieu, d'après 1950) ; passée l'ère de l'emboîtage des bois et débris (l'infortune de Paolozzi accompagne cette déchéance) ; revenant à quelque maîtrise, l'art a chance de se sortir de l'ornière. *A condition* de ne plus imiter (la veine moderniste, la prétendue fougue), de n'être plus désordre. D'où la nécessité de ces grandes confrontations. Mais l'on voudrait là, sans nationalisme, répétons-le, une plus grande France ! N'est-elle grande qu'à Paris ?

On voudrait surtout, sans cocorico, de part et d'autre, que l'œuvre puisse, chaque fois, être montrée au jour, en grande et belle place, et dans l'entier. Espérons. Et remercions nos amis vénitiens. *A vous, Paris.*

RENÉ DE SOLIER

*
* *

## *LECTURES*

JEAN HORT : *Antonin Artaud, le suicidé de la société* (Éditions Connaître, Genève).

Sans doute, pour nous, Artaud échappe-t-il à la mort. Sans doute sa présence est-elle plus réelle que celle de tel vivant glorieux qui, à ses yeux, n'était déjà qu'un cadavre. Il est bon cependant qu'après les trop brèves esquisses biographiques de Paule Thévenin et de Marie-Ange Malausséna soit publié le témoignage de Jean Hort. Compagnon d'Artaud dans la troupe de Pitoëff, Jean Hort devait, par la suite, devenir un des plus fidèles et fervents amis de l'auteur du *Pèse-nerfs*. Bien que les deux hommes aient passé des années sans se voir, on ne trouve point, dans le livre de Hort, de ces ruptures, ces temps morts, ou ces bavardages fantaisistes qui dénoncent si souvent l'ignorance du chroniqueur : quand il ne peut en appeler à ses souvenirs, Jean Hort se fait historien. Les facilités de l'hagiographie, les souvenirs — bandelettes dont on enveloppe le mort pour mieux l'embaumer, la tentation de la vanité qui invite à tirer à soi la couverture : Jean Hort a évité ces pièges où se laisse prendre si souvent l'amitié, même quand elle se défend d'être abusive.

Il atteint au pathétique par la simple relation des faits quotidiens, des propos brisés en un éclat de colère ou dans le rire du désespoir. Sur ce théâtre de la cruauté que fut la vie pour Artaud, nous n'avons pas seulement entendu la voix d'un poète : nous avons vu un personnage aussi *désincarné* qu'Ordinov ou Kirilov. Et ce n'est pas de sitôt que sera rompu le cordon qui relie son œuvre à « l'ombilic des limbes », foyer d'une destinée maudite.

W. S.

JEAN D'ORMESSON : *Un Amour pour rien* (Julliard).

C'est un garçon qui se parle sa vie. Joli parleur, sémillant et désinvolte, avide et désabusé par droit de naissance, drôle, parfois insupportable, parfois désarmant, joueur et corrigeant l'excès de son jeu par un excès nouveau, au surplus romancier en quête d'un sujet de roman, en même temps que personnage en quête d'une pièce. La voici.

Rome. Ah ! Rome, les jardins, les églises, les palais, les filles que l'on rencontre. Tenez : celle-ci, on ne l'avait vue qu'une fois, à Paris, du bout de l'œil; on avait tort, elle est charmante; on le lui dit, elle écoute; va-t-on s'éprendre ? Elle est déjà prise, chère enfant que l'on déniaise à la faveur de l'ombre et de la peinture du Quattrocento.

Paris. Mais c'est qu'elle se raccroche, elle pèse. On le lui fait comprendre ; elle s'en va. A d'autres. — Jusqu'au jour où l'on apprend qu'elle aussi couche avec d'autres. Incroyable! C'est un coup, une torture, qui défient tous les mots du dictionnaire. On veut la reconquérir, elle se dérobe; on évoque le passé, elle dit : « Justement ! » On est pantelant, on gémit, on implore; on offre de l'épouser, grosse d'une coucherie de hasard; on la mène en Suisse pour résoudre ce hasard; on la conduit même à Dijon, *Hôtel de la Cloche*, où elle rejoint un nouvel amant.

Après cela, beaucoup de temps ayant passé, comme on dit dans *La Princesse de Clèves*...

Eh bien, le roman a tous les caractères du personnage. Il se plaît, il est frénétiquement disert, volontiers agaçant, un peu hâbleur dans le cynique comme dans le sentimental, très « enfant du siècle », enfant de Paris, bien sûr. Nourissier à l'école de Musset. Et il va de soi qu'il eût gagné à être plus concis, plus patient, disons moins bâclé. Mais que n'eût-il perdu !

DENIS PÉRIER

## SOLANGE FASQUELLE : *Le Congrès d'Aix* (Julliard).

Divers personnages se trouvent réunis, à Aix, pour un congrès. C'est d'abord une agitation un peu confuse : ils sont trop, aucun d'eux ne s'impose, et les intrigues sentimentales se mêlent aux rivalités d'affaires. Mais voici un ministre qui ressemble à un homme : il est fin, discret, tendre, et se croit abandonné par la femme qu'il aime ; voici une secrétaire, la plus effacée, qui permet au ministre quelques jours de consolation ; voici surtout une fille de quatorze ans, qui s'éprend d'un quadragénaire mélancolique et vaguement pédéraste, lequel s'enflamme et la dégourdit un peu, pour son propre malheur. Tout compte fait, le plus présent des personnages est celui qui n'apparaît jamais : cette femme que le ministre a laissée à Paris.

Le jeu est bien mené, sans éclats burlesques ou dramatiques, sans virulence ni complaisance sentimentale. C'est une comédie « moyenne », nullement grave, pas tellement légère, qui plaît par la justesse du trait et des propos.

D. P.

## JEAN-JACQUES THIERRY : *La Tentation du Cardinal* (Gallimard).

Voici un roman dont l'esprit et le propos nous changent agréablement des petites coucheries désabusées et des menues crises sentimentales qui ornent la devanture des libraires. Un roman ? Plutôt une chronique, une relation supposée, mais vraisemblable. Elle nous introduit dans les milieux du Vatican,

dont elle retrace la politique et les intrigues, en même temps qu'elle cerne avec beaucoup de précision certaines figures de l'histoire : papes et cardinaux. C'est écrit avec une élégance qui pourrait sembler un peu « apprêtée », si elle ne convenait fort bien au cardinal-narrateur et au sujet.

D. P.

## MAURICE CLAVEL : *Le Temps de Chartres* (Julliard).

C'était le bon temps : la guerre à travers le monde, en France les approches de la Libération, les parachutages nocturnes, les coups de main, la destruction des voies ferrées ou des ponts, les villes reconquises... Pour un garçon de vingt ans, émoulu de Normale, capitaine dans les forces libres, courageux, beau, amoureux d'une belle fille qui l'aime et qui partage le danger, mais non moins amoureux de sa propre gloire : que souhaiter de mieux ? Le danger, les aventures et l'amour sont à la parfaite mesure de sa jeunesse ; il a rencontré son destin.

Quinze ans ont passé. Mais c'est avec une ferveur d'autant plus dévotieuse qu'il évoque le temps béni de Chartres — un temps dont il n'essaie point de retracer minutieusement le cours, mais où il se replonge et qu'il revit. Cela ne va pas toujours sans confusion ni grandes phrases sonores ; et mettons que cela nous semble parfois un peu « trop beau ». Mais cela frappe et entraîne ; on n'y trouve pas moins de vigueur que d'exaltation ; la parade elle-même y est toute spontanée. Et s'il arrive que le chant prenne un accent de romance : quoi de plus naturel, après ces quinze ans où les occasions d'aventures héroïques furent sans doute moins nombreuses et moins éclatantes.

D. P.

## GABRIELLE ROLLIN : *Le Secret des Autres* (Gallimard, collection « Le Chemin »).

Le secret des autres, c'est la stupidité de Laure. Elle est jolie, jeune. Elle a du chien, du mordant, c'est une petite grue. Elle croit toujours qu'en couchant avec les hommes on réussit à se faire aimer d'eux. Alors, elle prend des airs de chienne battue. Elle court plusieurs lièvres à la fois. Elle essaie de faire d'une pierre deux coups. Elle triche. Après, elle s'étonne que ça ne marche pas. Il fallait se faire passer pour une grande amoureuse.

Ce livre jeune, frais, acide, fait penser aux premiers romans de Beauvoir, à *L'Invitée*. Avec, en moins, la profondeur existentielle et l'atroce jalousie. Avec, en plus, beaucoup de gentillesse, une certaine incompréhension du premier sexe, et une absence de préjugés qui mène infailliblement au célibat.

Sa grande qualité, c'est qu'il n'est pas un livre. Il n'est pas écrit, mais *montré* — ce qui n'empêche pas l'écriture d'être

souvent vive et heureuse (encore que trop abondante), ni les remarques d'être fines. Les personnages ne sont pas décrits, ils sonnent, entrent et font l'amour. L'intrigue ne tient pas debout, mais s'écroule en fermant les yeux, exactement comme une fille trop ardente pour faire marcher les hommes. On est vite agacé, parfois lassé, mais presque juste à l'instant où l'on se trouve repris. C'est dire que, si les personnages et la fable ne nous convainquent pas toujours, l'auteur du moins nous accompagne et nous retient.

J.-P. WEBER

## CLAUDE SYLVIAN : *Un Dimanche à la Campagne* (Gallimard).

Pierre n'est pas heureux. Il a pourtant trente ans, une belle situation, une jolie femme, un appartement et une automobile. Mais il ne peut oublier Manu, qu'il a connue à Neumont, en Seine-et-Oise, pendant son adolescence. Manu s'est mariée avec un homme d'affaires, qui l'a emmenée à Dakar. Pierre n'est jamais retourné au village. Or il apprend un jour (dix ans plus tard) qu'elle est revenue. Un dimanche, il s'en va seul à Neumont, pour la revoir. Et, bien sûr, il comprend assez vite que l'on ne recommence pas, que l'on ne recommence jamais.

Le roman de Claude Sylvian est plein d'un charme grave, d'une sorte de grâce un peu mélancolique. Ce dimanche passé à la campagne, on sent bien qu'il brise le dernier rêve qui retenait Pierre prisonnier de son adolescence. Cette page une fois tournée, le jeune homme va se décider à mûrir un peu : il partira faire fortune à Panama, donnera un enfant à sa femme et achètera une grosse voiture américaine. Il ne serait vraiment pas raisonnable de ne pas être heureux, dans ces conditions-là.

JACQUES BENS

## DANIEL GILLÈS : *La Termitière* (Gallimard).

Le roman de Daniel Gillès se passe au Congo, du temps qu'i était belge. On y trouve un ingénieur intelligent, un missionnaire imbécile, un médecin un peu fou, et des Noirs moins mystérieux qu'il n'y paraît. L'histoire se noue autour d'un atroce crime rituel que le chef de la police, venu de Léopoldville et convaincu à priori de l'innocence des pauvres Noirs et de l'ignominie des méchants Blancs, refuse de reconnaître pour tel. Tout est rapide et simplement raconté. Le grand mérite du livre est son accent de vérité. On croit y être. Ce n'est pas gai.

D. A.

***

## *LES REVUES, LES JOURNAUX*

### DEUX POÈMES DE JACQUES DUPIN

*De la poésie ardente et sèche, de la poésie d'ardoise qui est sienne, personne n'a mieux parlé que Jacques Dupin :*

Nous n'appartenons qu'au sentier de montagne
qui serpente au soleil entre la sauge et le lichen
et s'élance à la nuit, chemin de crête,
à la rencontre des constellations.

*On aimera, entre tous ceux qui composent la suite de* L'Épervier, *les deux poèmes qu'a publiés* SENS PLASTIQUE *(XII) :*

L'AIR

Le corps et la rêverie de la dame
Pour qui tournoyaient les marteaux,
Se perdent ensemble et reviennent,
Ne rapportant de la nuée
Que les guenilles de la foudre.
Avec la future rosée.

L'INITIALE

Poussière fine et sèche dans le vent,
Je t'appelle, je t'appartiens.
Poussière, trait pour trait,
Que ton visage soit le mien,
Inscrutable dans le vent.

***

### AUTOUR DES ÉDITEURS

*(Suite.)*

*Il est rare qu'un auteur fasse faillite, mais pour les éditeurs c'est monnaie courante. La faillite survient en général le lendemain d'un grand succès, car l'éditeur*

*tire aussitôt de son livre quelque deux cent mille exemplaires qu'il cède à des Messageries. Il en voit revenir cent mille dans l'année qui suit. Il doit rendre l'argent, le voilà ruiné. C'est ainsi que les Éditions de la* Revue Blanche, *qui avaient brillamment résisté à la mévente de Nansen, Franc-Nohain, Hauptmann et Knut Hamsun, furent emportées en quelques semaines par le triomphe (d'ailleurs scandaleux) du* Quo Vadis ? *de Sienkiewicz. Trente ans plus tard, on s'étonne de voir figurer dans les soldes de librairie le* Rabevel *de Lucien Fabre, et le* Rivage des Syrtes : *deux prix Goncourt.*

*Je viens précisément de recevoir le catalogue de soldes Fonteneau (à Poitiers). Il ne s'y trouve pas beaucoup de prix Goncourt, mais on y apprend que :*

Gaston Martin est dans le cœur des lecteurs de romans noirs français le rival le plus coté de Peter Cheney et de J. H. Chase. La raison en est que ses romans sont menés tambour battant, qu'on y trouve judicieusement dosées sa ration de bagarre et sa ration de sexy, le tout conté en un argot accessible à tous et rempli d'humour.

*Les romans de M. Gaston Martin sont néanmoins soldés à raison de 0,65 l'un, au lieu de 3,00. Ils portent d'assez beaux titres :*

— Une Vérité bien balancée.
— L'Habit fait le Moine.
— Du Cœur au Ventre.
— Ça vaudrait la mise.
— Marché en Mains.
— Au diable les Créatures !
— Comme du Papier à Musique.
— Du mauvais coton.
— Les Pigeons sont de sortie.
— Faut prendre ses chances.
— A quoi rêvent les durs.
— Au pied du mur.
— Touchez pas aux Bébés !
— Prenez vos vacances.
— Des manches et... une veste !
— Charité bien ordonnée...

*Soldées aussi — pour 1,60 au lieu de 7,00 ! — les œuvres de M. René Fallet. (J'ai gardé bon souvenir de* Banlieue sud-est.*)* L'Arrache-cœur, *de Boris Vian, avec préface de Queneau, se vend 2,95 au lieu de 6,00. C'est trop peu. Trop peu aussi, les beaux* Jours de famine et de détresse, *de Neel Doff (1,25 au lieu de 4,50), le* Montociel *et le* Londres, *de Paul Morand (en édition originale, 3,00 au lieu de 10,00 !).*

*Mais il en faudrait citer cent autres, qui vont d'Aldous Huxley à l'admirable* Défenseur *de Chesterton, en passant par Ernst von Salomon, Caldwell, Sinclair Lewis, Graham Greene. Les critiques ne se voient pas mieux traités que les romanciers. J'ai été particulièrement peiné de voir que les* Romanesques et Romantiques, *d'Émile Henriot, n'étaient cotés que 2,50 au lieu de 7,50. Et pourquoi l'*Histoire du peuple américain, *d'André Maurois (2 volumes, 1 000 illustrations), se trouve-t-elle soldée à moitié prix ? On n'a pas idée de ça. Que pourrait-on reprocher à André Maurois ? Ou même au peuple américain ? Je préfère mille fois supposer qu'un succès inattendu, imprévisible, a pris l'éditeur au dépourvu.*

***

## L'AMOUR TEL QU'ON LE CHANTE

*Robert Kanters écrit, dans le* FIGARO LITTÉRAIRE *(20 août) :*

En feuilletant des romans d'aujourd'hui, et surtout des romans féminins, il me semble parfois reconnaître des voix ou percevoir des correspondances de timbre à timbre : est-ce que les grandes dames des lettres et les grandes dames de la chanson ne raconteraient pas souvent la même histoire et presque sur le même air ?

De même que dans un mouvement d'autocritique Mme Édith Piaf chantait il y a quelques années « c'est toujours la même chanson », il est temps de reconnaître que Mme Marguerite Duras écrit maintenant toujours le même livre. *Les Petits Chevaux de Tarquinia, Le Square, Moderato Cantabile, Dix heures et demie du soir en été* sont quatre épreuves de la même image. Une femme rencontre un homme, elle lui parle, elle entend au fond d'elle-même un certain appel, elle n'y répond pas ou pas assez, et les deux vies un instant rapprochées s'éloigneront de nouveau l'une de l'autre. Les romans de Mme Duras ne sont ni des romans de l'ennui ni des romans d'amour : ils sont des romans de l'amour vécu par les autres, et c'est bien ce que Piaf a chanté souvent. De l'autre côté de la rue, il y a une belle fille heureuse, c'est-à-dire précisément qu'entre moi et l'amour il y a cette rue, infranchissable. Ou bien cette autre très belle chanson, *Les Amants d'un jour*, où l'idylle banale et sanglante est racontée par celle qui

reste à la porte de l'amour, la bonne de l'hôtel, celle qui essuie les verres, dont tout le drame est exprimé à la fin par une seule notation bien digne de l'art d'un Hemingway ou d'une Marguerite Duras : elle casse un verre.

Mais dans *Moderato Cantabile* et dans *Dix heures et demie du soir en été* nous voyons aussi apparaître un élément classique de la romance tragique : le personnage fascinant du criminel par amour. Anne, dans le premier livre, rôde sans arrêt autour de l'endroit où un homme a tué celle qu'il aimait. Maria, dans le second, arrive dans une petite ville d'Espagne bouleversée par un crime analogue : un homme a tué sa femme et l'amant de sa femme. Nous le connaissons bien par la chanson et par les romans sentimentaux, ce forçat innocenté par l'amour, cet assassin qui a tué parce qu'il était trahi, prouvant ainsi qu'il est de ceux qui savent aimer.

Maria est en vacances en Espagne avec son ami Pierre, sa petite fille Judith et son amie Claire. Elle devine un commencement d'intrigue entre Pierre et Claire. D'ailleurs Maria est déjà une femme triste, désabusée, et qui boit manzanilla sur manzanilla : la déchéance par l'alcool d'une femme qui a eu des peines de cœur, c'est encore un thème courant chez Fréhel, chez Damia, chez Piaf. Soudain, à la lueur d'un orage (mais oui), elle aperçoit le criminel que toute la ville recherche. Elle l'aide, elle le dissimule dans sa voiture, elle le dépose dans un coin de campagne. Mais, quand elle reviendra pour le chercher, elle le trouvera mort, il s'est tiré une balle dans la tête au beau milieu d'un champ de blé, et son sang fait une tache rouge « comme un petit coquelicot, mesdames, comme un petit coquelicot », chantait Mouloudji. Entre Maria et son mari, tout est fini, il ne reste que le manzanilla...

On le voit, ce n'est pas seulement le thème qui est du répertoire de Mme Piaf, ce sont aussi les personnages et le sentiment général. Maria, comme Anne dans *Moderato*, est une femme mariée qui s'ennuie auprès de son mari.

*Plus loin, Robert Kanters esquisse deux parallèles : l'un entre Suzanne Lilar et Marguerite Monnot ou Jacqueline François ; l'autre entre Louise de Vilmorin et Yvonne Printemps.*

***

## *DIVERS*

*Des « aphorismes » de Ludwig Bœrne, que donne* RÉALITÉS SECRÈTES *(VII), détachons ceci :*

Les princes se seraient épargné, ainsi qu'à leurs peuples, bien des maux s'ils n'avaient pas supprimé les bouffons. Depuis que la vérité ne peut plus parler, elle agit.

*

LES CAHIERS DU COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE viennent de publier deux importants dossiers, consacrés l'un à Jean Dubuffet, l'autre à Boris Vian (tous deux satrapes du Collège).

*

*Il faut lire dans les* CAHIERS DES SAISONS *(Été)* Les mauvais pauvres, *de Philippe Jullian, et le* Journal de bord, *de Jean-Louis Curtis :*

Sébastian Venable, chasseur de « jeunes proies », a été mangé par une horde de garçons affamés, dans une île subtropicale. Le mérite de la pièce de Tennessee Williams, *Suddenly last Summer*, c'était, tout d'abord, d'avoir rendu plausible cette anecdote saugrenue ; ensuite, de l'avoir dépassée, de l'avoir transmuée en quelque chose d'autre : un horrible poème de l'entredévorement universel.

*D'ailleurs, le reste aussi.*

*

*Dans le* JARDIN DES ARTS *(67) :* André Breton collectionneur, *par R.-C. Giraud ;* Poussin et nous, *par André Berne-Joffroy :*

Comprenons bien l'importance qu'a eue pour lui le modèle des modes musicaux. « Cette parole *mode*, a-t-il expliqué dans une lettre, signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose : laquelle nous astreint, nous faisant opérer en toute chose avec une certaine médiocrité et modération. » Paul Desjardins, qui cite cette lettre, la qualifie de galimatias. Je la trouve au contraire très claire, et cette considération des modes absolument indispensable à la compréhension de l'art de Poussin. Ses développements ne sont pas des développements rationnels, mais des développements musicaux. Il y a en lui quelque chose d'un surréaliste ou d'un abstrait, dans son art quelque chose d'un art de la fugue.

*

*D'un amer* Journal intime, *de Michel Balfort* (MERCURE DE FRANCE, *juin*) :

*Samedi 21 déc.* — Cette fille hier aux Deux Magots, à son ami : « *Je sens que je ne te désire plus depuis déjà quelque temps. Ça fait trois semaines que je ne t'ai vu. Et puis j'ai un béguin ; oui, pour un musicien...* » La conversation continue. La fille paraît complètement indifférente et sans arrière-pensée. Elle boit un grog avec un grand verre de cognac. Elle dit que ça lui tourne la tête. Après quelques minutes, elle regarde son ami avec des yeux brillants : « ... *Non, ça n'est pas tout à fait fini. Peut-être que je t'aime encore, puisque j'ai encore envie de faire l'amour avec toi... C'est vrai que j'ai envie de faire l'amour. Qu'est-ce que tu fais maintenant ? On a le temps d'y aller ?* »

Oui, leur amour, c'est là. Quand elles se sentent un peu humides.

*

Le JOURNAL OFFICIEL (14 août) reproduit la circulaire (nº 3141) par laquelle l'O.N.U. rappelle aux nations afro-asiatiques que la fâcheuse habitude de manger les prisonniers, en modifiant les majorités à venir, risque de nuire au fonctionnement normal des institutions démocratiques.

JEAN GUÉRIN

# LE TEMPS, COMME IL PASSE

## SOUVENIRS

Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant, dit Proust. Si cette proposition était juste, je n'aurais pas de souvenirs, ne regrettant aucun instant de ma vie. Pourtant, j'ai des souvenirs en grand désordre.

Les souvenirs des autres m'intéressent, et je réserve pour ma prochaine maladie l'édition complète du Journal des Goncourt. Ils avaient une bonne vue ; ce qui a tout gâté, chez eux, c'est leur volonté d'écrire dans un style neuf. L'originalité vraie c'est l'innocence, l'audace d'être soi, rien de plus, bien abrité contre l'air du temps.

Quelle image laissera notre époque ? Age de la vitesse ou celui de la stagnation ? (On dira peut-être : ils se déplaçaient par lentes processions, souvent immobilisés dans un fouillis de voitures et à tous les guichets.) On croit trouver des temps heureux vers 1900. Ce n'est pas ce que j'ai vu. « Les petites choses comme les grandes occupent les pauvres mères », disait Nadia Viaud, la mère de Pierre Loti. Les pauvres mères, voilà mes souvenirs tout autour de moi ; pauvres, manque d'argent ; pauvres autrement, surtout ; des cœurs tendres, fermés, douloureux.

Sitôt que l'on a énoncé la moindre idée sur un ton décisif, il faut rectifier. Je disais : je ne regrette aucun instant de ma vie (cela ne signifiait point d'ailleurs que je ne regretterai pas la vie, elle a été bonne pour moi). Est-ce bien vrai ? Il y en a peu sûrement.

Dans *Évocations* de Geneviève Fauconnier, j'ai retrouvé le souvenir d'un instant de ma vie que je ne voudrais pas

effacer. Lily. Nous avions quinze ans l'un et l'autre. Je le sais à présent, grâce à Geneviève Fauconnier. On n'a pas d'âge à ce moment ; jamais peut-être, surtout dans le souvenir.

Geneviève a bien vu Lily : « Une auréole mousseuse de cheveux blonds qui, à la nuque, se prenait en une seule lourde natte, d'où, plus bas que la taille, jaillissaient boucles et bouclettes. Les yeux bleus un peu saillants dans la figure ronde... Élancée, elle pliait un peu comme sous le poids de cette chevelure si légère et si lourde, cette corde d'or ; mais ce fléchissement était grâce, non faiblesse — elle croissait, souple, épanouie dans la minceur ; une liane, disait sa mère.

Pour son premier bal, la tresse défaite, étalée en manteau, fut tordue : diadème autour de la petite tête, le surplus noué en une masse dorée sur le cou blanc de lait ; un petit décolleté — à la vierge, ruché de tulle illusion, au rebord de la vaporeuse robe blanche. »

Nous avons valsé toute la nuit. Essoufflée, brûlante, elle ouvrit une fenêtre sur le gris du matin de février et respira longuement ; et puis elle emporta mes fleurs pour aller mourir.

Je n'en dirai pas davantage, respect pour le souvenir. Geneviève se souviendra. Elle m'a connu enfant ; bientôt, si je vis, personne ne me connaîtra. Voici l'âge où c'est la mort qui est peuplée.

Elles ont toutes disparu ces filles d'un autre siècle, qui m'appelaient Jacques avec un accent du cœur que depuis je n'ai jamais plus entendu tout au long de ma vie.

JACQUES CHARDONNE

# JEAN PRÉVOST
## ou
## LE LION OBÉISSANT

Pascal tire de Montaigne des exemples. Montaigne ne servit jamais d'exemple à Pascal. Ce qui, pour beaucoup de disciples, a rendu si glissantes les traces d'Alain, c'est qu'on ne pouvait aimer le maître sans en aimer la canne aussi. Ce philosophe, qui était en garde contre les systèmes, était assez garni de principes pour que la liberté s'y tournât en méthode et la générosité en doctrine. Il fallait que l'assemblée des fidèles rejetât Dieu et gardât le Divin. Il fallait penser près du corps et ne rien perdre des élévations de l'âme. Cette façon d'enfermer la bête dans le temple et d'expliquer le pire par le meilleur, après avoir réduit les profondeurs de la réflexion à une perception lumineuse, écrasait l'hérésie par les deux bouts. Alain ne laissait à ses élèves que des sauts périlleux et qui ne l'étaient guère. Nous nous exercions, mais comme des jésuites. Nous étions à l'aise dans le sublime, mais comme on l'est dans un stade. Malheur aux impies, dont je fus, qui sortaient de ces bornes d'autant plus sévères qu'elles semblaient mieux cachées. Les insolents manquaient l'École. Les talents fertiles répondaient à tous les mystères par des impromptus. La philosophie était une suite de coups de baguette. L'intelligence était au poil et à la plume.

Voilà peut-être de quoi éclairer la jeune diversité et la maturité trompeuse de Jean Prévost. Il eut d'abord la souplesse des dogmatiques et leur abondance de pain cuit. Il fut facile comme un journal et agaçant comme une dissertation bien conduite. Il se réjouit d'une dette dont nous voudrions qu'il l'eût payée. Nous admirons sa reconnaissance,

mais nous trouvons qu'elle est trop justifiée. La postérité préfère les ingrats. Alain avait été fécond à force d'être bref, et tous ses arbres sont des feuilles ramassées. Jean Prévost a le mouvement plus long et l'ambition plus étendue, sans que Rachel soit supérieure à Lucie-Paulette ni l'étude de Montaigne à celle des Trois Épicuriens. Le meilleur Prévost est moins éloigné qu'on ne le souhaiterait du meilleur Alain, encore que, dans le style, Prévost ait une puissance plus tranquille et des poings moins serrés, une lumière sans nœuds, une délicatesse à décrire la verdeur de l'homme plutôt que les agréments des femmes. Les deux auteurs méprisent Vénus au-dessous de la ceinture ; ils ont même appris de Stendhal à frotter d'aloès les tétons des belles et à colorer d'orgueil les bizarreries de la continence. Dans celle des nouvelles de Prévost que je préfère et qui a pour titre *Les Abeilles*, il s'agit d'une fille qui devient mère sans avoir été une amante. Jean Prévost tient un peu de Mademoiselle Alberte. Il y a, dans ses amoureuses mêmes, une diablerie étrangère à la volupté. C'est ainsi que, sur le gazon d'Olympie, les ébats sont des faiblesses, et les délices une dissipation. Le secret d'Alain, encore qu'il eût laissé les clefs sur la porte, consistait à lire peu et à se pénétrer de merveilles approuvées, à attendre la nage du plongeon, la paillette d'or du flot le plus gros, l'idée de l'exécution, la grâce de l'audace, de sorte que cet écrivain dont l'haleine est courte et la trame serrée adorait les plumes imprudentes et qui excellent sans rature, à la mode de Stendhal ou de Saint-Simon. Il y avait du grand seigneur dans ce joueur appliqué, et une certaine manière, en tournant le dos à la mangeoire, d'être gourmand. Mais la désinvolture qui rend Alain fort inégal a beaucoup nui à qui l'a suivi. Lisez Prévost, ou seulement Savin, vous serez d'abord charmé d'une facilité qui n'est jamais lâche et d'une expression soutenue. On s'aperçoit enfin que l'enchantement ne roule que sur un pivot, comme une beauté d'académie. Ce sont des perles qui se laissent enfiler. Une routine hautaine et pourtant une routine. J'ai le sentiment, quand je relis les ouvrages de Jean Prévost, qu'ils sont tout à la fois mûrs et précoces. Prévost s'est piqué d'avoir pris le large. Alain, dit-il, jure par Descartes, et j'ai choisi Spinoza.

Alain n'a cessé de marcher sur les pas de Combes, et je ne me chauffe qu'à mon propre feu. Alain dédaigne le ciment armé et le cinéma ; je les honore. La prose d'Alain est figée, la mienne est agile ou veut l'être. Avouons pourtant que les méthodes et les vues se confondent. Ce qu'on ne saurait, sans mauvaise foi, reprocher à l'homme de cœur, on ne peut, de bonne foi, le passer sous silence, lorsqu'il s'agit de l'écrivain qu'est Jean Prévost. Il est un lion par la vigueur de son esprit, par la fermeté presque intérieure de la syntaxe, par le savoir vaste et digéré, par le choix enfin de la mort, mais c'est un lion obéissant.

ROGER JUDRIN

# FLORENCE

## I

Certains décors n'ont pas d'âge et souvent nous les comprenons mal comme un mot de notre langue pris dans un texte d'une autre. A première vue on l'accentue à l'étrangère, étonné de ne lui trouver aucun sens... Un détail redonne la vie à ces cadres morts : ainsi, dans une chambre ancienne, un réveille-matin suffit. Le palais Riccardi étage sur sa façade trois accessoires désuets : le crochet qui servait de torchère, l'anneau pour le licou des chevaux et, à deux pieds du sol, courant tout au long, la banquette de pierre où l'on éparpillait le fourrage. Planté dessus à l'angle, se tient maintenant un agent, ce dont je pris prétexte à plaisanterie pour les jeunes Italiens qui nous accompagnaient ; que si jadis on y couchait le foin, à présent s'y trouvaient les ânes. Ane est un vocable internationalement sûr. Ils rirent mais s'effrayèrent un peu ; sans trop y croire, ils me dirent que pour de tels lazzi les carabiniers pouvaient me mettre la main dessus. Ce n'était pas la première fois qu'ils y faisaient allusion. Ils étaient autrement détendus tant aux jardins Boboli qu'au fort du Belvédère où celles que j'accompagnais, aussi, s'étaient laissé égarer.

## II

Ces Italiens vivent dans la rue au point de la barrer, les jours fériés, pour être chez eux — ou plus exactement parce qu'ils y sont chez eux. Aucune salle des palais florentins ne répond aux escaliers qui y conduisent, aux enfilades des voûtes qui tranchent des asiles dans les rues, aux places

orientées vers une scène qui les définit, palais, basilique ou statue. Ce n'est plus la lagune où la terre est miraculeuse, Venise et sa place insensée dont tout le prix se partage entre l'orgueil et le gâchis ; ici le fleuve offre ses rives généreuses coulées comme un émail entre les cloisonnements des collines.

La France, centralisée dans Paris, lui pris, elle crie pouce, ce pouce énorme qu'elle oppose seul aux autres doigts, à ses provinces. Son roi enfermé comme une figurine dans la dernière boîte d'un jeu d'enfant (ou au fond de ces cages à mille problèmes qui jaugent une cervelle de rat), son roi a donné l'exemple aux ruelles, aux salons, aux boudoirs aussi. Mais là, le forum vit encore. Il vit dans les architectures, l'esplanade des Doges ou la coquille siennoise ; il vit dans les personnages, cette multitude d'hommes esseulés qui souvent passent en se donnant le bras. Latins, mais est-ce toi Cicéron qui fis la différence et menas double jeu ?... Enseignant de notre côté à masquer l'incertitude par la phrase équivoque et le silence prudent, et donnant de cet autre une volubilité qui ne se peut décourager... Ils parlent, ils parlent... Qu'importe le sujet qu'ils perdent, qu'importe la réponse qu'ils ne comprennent pas toujours. Tantôt ils ont récité du Leopardi ou du Baudelaire, tantôt ils ont narré par le menu leurs histoires de famille avec d'autant moins de pitié qu'il s'agissait sans doute d'affabulations cent fois répétées. Cette méfiance du silence, échec sur lequel ils ne restent jamais, leur donne parfois l'occasion d'une erreur de stratégie. A celle dont il s'était fait le chevalier servant, au moins pour l'après-midi, un de ces jeunes italiens confia qu'il avait trente ans, ce qu'on n'eût pas dit, qu'il était marié, séparé, deux fois père pourtant. Sa cour en fut finie à mon plus grand plaisir. Celles qui cédaient aux Italiens ne pouvaient se faire d'illusions, encore voulaient-elles en laisser les apparences. Car contre le démon, la divinité les a dotées des armes de la pudeur.

III

Florence eut l'ascension marchande et n'en est pas oublieuse. Encore aujourd'hui elle prête ses aîtres les plus

illustres aux boutiques ambulantes dont les ors, les argents, les soies et les cuirs engluent les touristes comme leurs lointains prédécesseurs qui ne s'attardaient pas à marchander et fourraient tout dans leurs gibernes... Le palais Pitti déroule son immense façade faite de blocs à la Mycènes, comme s'il n'avait pas compris que le temps des châteaux forts était révolu ; de quel prince prestigieux était-ce la demeure ? Prince ? non pas : il s'appelait Lucas Pitti, simple marchand qu'une fantaisie poussa à vouloir un logis plus fastueux que celui du gouvernement. La même fantaisie coûta la liberté à Fouquet, fantaisiste aussi il est vrai dans les deniers publics. C'est là toute la différence du bourgeois qui engage deux sous quand il en a trois de côté au prince qui joue l'inverse.

Vint à Florence l'argent, vint la culture ; vinrent les mots fondés, les mots programmes, les mots. Vinrent les libertés. Toutes les effusions d'un creuset où se brûle parfois un Savonarole. Mais avant, Dante, créateur de la langue, a posé pour Giotto, créateur de la peinture : il ne reste plus qu'aux talents à déferler en vagues imbriquées durant trois siècles. Quand une rue sépare le berceau de Machiavel de celui de Guichardin, une ensuite réunit les mains de Donatello, Verrochio, Ghiberti. Une place mêle quinze marbres et autant de gloires, et si une autre ne vient offrir qu'une façade rêche, c'est pour cacher l'Angelico. Église ou palais, tout n'est que rendez-vous d'emprise, tentation de conquête, et sur les dieux, et sur les princes, amour ou peut-être recherche d'une donnée commune à toutes apparences. Et ce n'est pas moins étonnant que de retrouver parfois un portrait échappé à son cadre, un buste à sa galerie, mais court cette fois dans les chairs l'incarnat plus secret et plus diffus de la vie. Si brusquement l'art est devenu passé, si les talents n'ont plus fait que des poursuites grotesques et parodiques d'une expression enfuie, peut-être était-ce justice. Peut-être encore soumission aux propres règles de l'harmonie et de l'équilibre, car la ville n'avait plus de place à donner à de nouveaux chefs-d'œuvre.

IV

Vous l'aurez parcourue, cette ville, sans vous limiter au triangle que forment le vieux pont, les Offices et la cathédrale, si hérissé de trésors pour incliner à la paresse. Vous aurez passé l'Arno et pris les voies abruptes où deux traînées de pierres font entre le pavage un chemin aux charrois. Vous vous serez avancé dans les rues à peine écartées, aussi surprenantes de vie et de commerce que les calli vénitiennes — et sans doute monterez-vous, ensuite seulement, à San Miniato, de sorte que ni la double voûte ni les marbres contournés ne vous émerveilleront, le panorama seul. D'ici, dans les soirs ensoleillés Florence est toute bleue, vous présentant le côté ombré de ses toits ; mais si, aux mêmes heures, vous allez la regarder du fort du Belvédère, elle aura le visage jaune de ses maisons prises dans la lumière d'un soleil couchant.

Bien sûr vous entrerez dans le cimetière d'élite, et par la gauche, car depuis peu y veille, seule dans un angle étroit, l'ombre gardienne de Papini, traquée dans une caisse de granit gris. Éloigné de tout et de tous de s'être voulu simple et solitaire dans cette nécropole grand-bourgeoise. Plus loin les lourds mausolées, certains de vrais palais. Enfin le ravissement du touriste, la providence du photographe, le couple de pierre blanche marchant sur les dalles : lui, aviateur timide et gauche, elle, jeune femme en robe longue dont le sourire doit quelque chose aux ateliers du Pérugin. Admirable évocation d'idylle pour ciméroman. Certainement garderez-vous rancune à qui donnera le secret : ces deux êtres sont frère et sœur... Mais dans Florence vous attendent des déceptions plus douloureuses, fussent-elles moins sentimentales. Car je ne puis éviter la dalle ronde maintenant froide, les créneaux maintenant secs, le pavement maintenant lavé... Et le sac qui conclut trois siècles de sanglante liberté par une dépendance paisible.

ANGE CHRISTINE

## POUR UNE IMAGE

« Si l'on pouvait peindre des êtres innommés, ce serait très intéressant », dit André Masson. Mais il n'y a pas de forme innommable, et si, dans l'exploration d'une vase, les formes découvertes sont tellement dégradées, croupies, que les nommer serait la plus fallacieuse et vaine occupation, malgré leur précision dans le semblant — l'homme est ainsi fait qu'il ne peut résister au besoin de les dénommer, de fabuler.

Dès que le peintre utilise une forme irréelle, une forme non nommée, il fait jaillir un faisceau d'associations, de souvenirs, de jeux d'à-peu-près chez le regardeur, qui donne du tableau une interprétation toute personnelle, au hasard de sa disposition du moment. Alors, le peintre n'a pas imposé une vision, mais le tableau-objet subit toutes sortes de modifications de la part du regardeur. Le tableau est devenu prétexte à rêveries, puzzle ou devinette. Le regardeur y berce ses affaires, comme le « mélomane » du Châtelet en fin d'après-midi.

Le tableau ne parle plus dans le silence, mais souffre d'incoercibles bavardages.

Claude Viseux écrit, à propos de sa peinture : « Ni haut, ni bas, ni droite, ni gauche, — voici notre zone, — au milieu de tout cela nous baignons, — en pleine purée. — Pour diriger le hasard il faut d'abord s'y soumettre » et conclut bizarrement : « Nous sommes revenus en peinture au temps du cinéma muet. » J'espère qu'il ne sera privé ni de titres, ni d'intercalaires explicatifs, ni de tapeur de piano. Telle vision semble bien ouvrir la voie aux projections strictement personnelles du regardeur-voyeur, exactement comme les taches du fameux test. Mais Rohrschach avait-il, lui, une pensée autre que celle d'élaborer un instrument efficace, qui permette d'éclairer violemment les ténèbres du regardeur, de l'interprète, de tous les interprètes. Tout le monde regarde

et chacun, les regardant, « signifie » ces taches, et non seulement ces taches, mais toutes les tacheries, mais les nuages, mais la peinture informe, mais la peinture impressionniste, Monet, ses confrères et petits frères, peintres muets. Singulière abdication de la peinture, du peintre.

Car il m'importe, très précisément, non pas que les ténèbres des autres s'éclairent, non pas que leur imagination se complaise, se fertilise en jeux et manœuvres assez illusoires, non pas que leur ennui se distraie ; mais il m'importe que l'autre me soit quasi annexé, devienne mien, mon objet, ou singulièrement l'objet de mon tableau : il me faut l'aliéner à sa propre imagination, afin qu'il subisse. Aussi longtemps que son activité vagabonde de reconnaissance, sa maladie frénétique, névrotique de nomination le tiennent, aussi longtemps il échappe à mon empire. Il a l'initiative dans la lecture du tableau, dans son affabulation. Il n'éprouve pas l'énigme ; il en fabrique, sans qu'il puisse jamais y avoir de limite à sa fantasmagorie. C'est la lecture infinie du nuage dans le vent.

Seul, le peintre peut poser l'énigme. Si Uccello n'avait été que le grand géomètre, que le grand manipulateur de matières, il serait depuis longtemps tristement fastidieux, car le tour serait fini de ses spéculations, si habiles, si variées fussent-elles. Il n'est de labyrinthe dont on ne finisse par découvrir le fil. Mais il se trouve que dans une Bataille, au plus haut degré de sa maîtrise en fait d'abstraction, Uccello n'a pu dire l'insolite, l'énigme totale qu'en la disant, et ceci de telle sorte que, jamais, aucun mot, aucun commentaire ne pourra l'éclairer, la justifier. Le spectateur ne peut que subir, possédé, sans une voie où se dérober. Il s'agit du profil d'un très jeune guerrier, étonnant et pâle combattant, le heaume à la main, au plus fort d'une meurtrière mêlée (sous lui, gît un chevalier mort, en armure : spéculation perspective). Rien ne pouvait dire ce singulier visage, démasqué, aucun signe, aucune couleur, aucune matière, aucune lumière, rien d'autre ne le pouvait que ce visage, et l'énigme du même coup était posée à jamais.

BERNARD DUFOUR

## PAPIERS COLLÉS

Aujourd'hui on s'exténue à nous prouver, documents à l'appui, que nos grands hommes étaient à peu près tous des crapules. Que le grand homme est un mythe. Soit.

On sait que l'homme n'est nullement admirable. On ne le sait que trop par soi-même. Mais moi, je crois ce qu'on me dit. C'est le pire tort qu'on puisse faire aux autres. Ils sont généralement persuadés que vous ne les croyez pas, ce pourquoi ils mentent, et vous en veulent de mentir. Persuadés que ce qu'ils disent, pfft, au vent une heure après. Non. Pas du tout. Et j'ajoute que cette attention, dirai-je passionnée, m'a empêché de devenir misanthrope ; vieux mot. J'ai des amis. Je ne m'en cache pas. Et je prends au sérieux leurs différences. Ce que je pense n'a, dans le cas de l'amitié, aucune importance. Ce qui n'empêche nullement la franchise, l'abandon. Au contraire. L'importance est dépassée par le fait très simple et miraculeux qui réunit deux individus autour d'une table, et qui vont se payer une partie de sincérité. La seule manière d'être sincère, c'est de l'être à fond, avec tout le monde. Le mal vient de ce que nous avons plusieurs sincérités, une gamme infiniment variée de notes vraies, qui sonnent juste. L'hypocrisie n'est pas autre chose que cette disponibilité que nous nous octroyons.

•

L'obscurité mallarméenne ne vient pas des idées. (Une idée ne peut pas être obscure.) Mais de la *place* qu'elles occupent. De même s'intéresse-t-on beaucoup moins aujourd'hui à ce que pense un homme qu'à la *situation* de sa pensée, qui le détermine sans du tout le définir. C'est le drame. (Politique.) Nous nous soucions assez peu des opi-

nions de Stendhal, par exemple. Or Stendhal aurait violemment — au lieu de tendrement — réagi contre les tendances actuelles. (Mais « tendances » est un terme faux. Nous sommes dans une vérité qui nous dépasse mais qui nous tient.)

*

« Cela arrive souvent aux promeneurs : au sortir d'une ville, ou d'un village, quelque temps ils bavardent, sont accostés par des passants ; mais s'ils avancent assez longtemps le long d'une même route ou d'une même plage, un moment vient où le chemin inanimé les subjugue, les réduit au silence, à une étrange passivité. Alors sous le charme d'une des apparences les plus simples de la matière — un fossé boueux, une piste pavée de silex, un mur de pierre — il leur est donné de prêter l'oreille à des propos trop profonds pour retentir tout haut ; ils deviennent des indiscrets qui surprennent les litanies que depuis des siècles psalmodie la matière, ils partagent la piété du cosmos dont la religion est d'attendre. Ce mur gris-blanc, sous les pieds de la jeune fille et aux côtés du jeune homme, il avait l'air, là, doré par le soleil, de s'être imperceptiblement rapproché de l'esprit conscient des promeneurs, l'air de poser une question à ces intelligences absorbées en elles-mêmes. Mais le couple continuait de cheminer sans prendre conscience d'un appel que, depuis des milliers d'années, la vie planétaire lance aux organismes sensibles et doués de mouvement. »

(Powys, *Sables de la Mer*.)

*

Raymond Roussel. Dans la lutte engagée par quelques pionniers de haute allure contre le faux réel, dans la tentative de liaison entre ce qu'on appelle le rêve et ce réel infranchissable, Raymond Roussel s'avère un des premiers et des plus étranges, par certain silence, dût ce silence être longuement expliqué. L'homme Roussel nous échappe dans la mesure où l'œuvre nous trouble. De ce trouble il profite pour fuir, s'évader de notre idée, de notre attention. Un

des plus curieux méprisants de la littérature. Un des plus enfantins explorateurs des merveilles qu'elle permet d'appréhender.

*

« Mais voici le plus atroce : l'art de la vie consiste à cacher aux personnes les plus chères la joie que l'on a à être avec elles, sinon on les perd. » (Pavese.)

*

Robbe-Grillet : roman muet. A lire à haute voix.

*

Ai-je le droit de faire, de laisser croire que je suis l'homme qui pense cela ? L'écriture ne saurait-elle être autre chose qu'un don, qu'une inclination ? Puis-je manifester mon métier d'être grâce à elle, sans duperie essentielle ? Si j'écris une phrase *sincère*, m'en sentirai-je responsable — de la même façon — quand le livre paraîtra ? Ne dois-je pas, dès lors, et méfiant, y aller doucement, indirectement, du même coup, perdre le sang de cette pensée, l'anesthésier pour l'opérer ? Tout l'art moderne anesthésie.

*

On peut mettre du temps à comprendre que l'objectivité n'est qu'un surcroît de subjectivité. Une caméra laisse toute sa force — et sa faiblesse — à la subjectivité de la nature.

*

La guerre est devenue comme un pays qu'il faut connaître. L'homme auquel on n'a pas dit, un jour, de quitter sa chambre, ses livres, ou sa femme, ses enfants, pour aller rejoindre d'autres hommes en vue de se battre, eh bien, n'est pas un homme. Se sent frustré. Tant notre condition est absurde.

*

Au théâtre on ne réfléchit pas. On se réfléchit, comme on se renvoie des balles. Le spectateur sert de filet.

*

Heureux. Je n'ai pas, pour ma part, rencontré d'individus heureux. Et si le mot m'est venu au cœur de la tête, c'est toujours, pour mon compte, dans des moments extrêmement dépourvus de privilèges. Des moments blancs, qui n'avaient aucune relation intérimaire. Je me trouvais heureux *tout seul*. Nous sommes rarement seuls, quoi qu'on dise. Nous éprouvons une solitude reposante en présence d'autrui. Par méchanceté désespérée. Mais *tout seuls*, nous sentons, nous éprouvons, nous touchons une solitude que personne au monde ne serait capable de perturber : « Ne me dérangez pas. » Et cette solitude-là, je crois bien que c'est tout simplement une des raisons pour lesquelles nous mourons, en fin de compte, si facilement.

*

C'est parce que l'homme ne pense pas sans arrêt qu'il peut penser de temps en temps. Ce « temps en temps » est évidemment influencé par l'absence d'esprit qui nous caractérise dans la quotidienneté. Et réciproquement. L'art est la fusion de ces manques portés à leur paroxysme. L'homme sécrète ce qui le dépasse, non du tout verticalement, ce qui impliquerait une « fin » — c'est l'illusion du ciel — non du tout horizontalement, ce qui impliquerait un progrès — c'est l'illusion scientifique — mais, comment dire, en spirale. Les éléments nous donnent bien des renseignements à ce sujet. Mais l'homme s'est sottement débarrassé des éléments en les qualifiant. En inventant le beau, l'horrible, le grotesque, etc. Nous avons, hommes d'ici et de maintenant, ce lourd héritage à dilapider. L'homme nous a trompés sur son compte. Mauvais renseignements. Tout l'aujourd'hui tend à redresser l'erreur. Ce n'est pas facile, pour mille raisons. On est forcé de brûler ce qu'on adore. Le ver est dans l'adoration passée. Il faut tout tuer, incapables comme nous le sommes de *localiser* le mal. Un peu comme un qui se suiciderait pour guérir d'un rhumatisme. L'homme moderne est malheureux, parce que ses vertus sont évidentes, mais honnêtement, il ne peut les reconnaître.

GEORGES PERROS

## *LE MOIS*

### PHARIS

Que ce cheval est beau ! Et le beau cheval est une des plus belles vies qui soient au monde. Le pur-sang est une admirable création de l'homme : ici, le choix et l'esprit de l'homme ont beaucoup ajouté à la réussite de la nature ; le chef-d'œuvre est né de ce travail en commun et de cet accord. Pharis est le pur-sang dans toute sa splendeur. Cette longue et fine créature est une flamme horizontale, un incendie de feu vivant qui court sur la terre. Et d'une telle allure qu'il semble voler. Sa foulée est un coup d'aile, ou l'embardée du navire le plus rapide. Rien n'est plaisant comme ses jambes, tiges de la légèreté. Elles ont le galbe de l'iris. Pas un atome de graisse ni, dirait-on, de chair. Tout est muscles et détente. Tout est nerfs et élan. Cette créature si fine, si ardente, paraît sans poids ; et il n'en est pas de plus puissante. Force tout idéale, celle de la vitesse : elle est tout potentiel. C'est pourquoi il n'en est pas de plus frêle. Un chef-d'œuvre est du verre ; et comme il a l'éclat du cristal, il en a la fragilité. Sa robe noire, que mouille la chaleur de la vitesse, est du charbon qui brûle, un diamant africain. Il vole, il dévore l'espace, il est flèche et dard : les meilleurs étalons ne sont rien près de lui ; et la charmante Lysistra, la princesse femelle, n'est là que pour l'inviter, un jour prochain, à lui donner un fils merveilleux, digne d'elle et de lui. Elle est pauvre et jolie, elle est caprice, devant cette grandeur de feu et cette beauté puissante.

Quand il rentre vainqueur, presque aussi frais qu'au départ, et plus calme encore, quelques rubans d'argent, son écume, frémissent sur sa robe de soie noire : c'est sa sueur, et sa

sueur sent bon, une odeur d'œillet farouche et de poivre, alcaline et musquée.

Mais tout le cède à la tête, et dans la tête aux yeux. Pharis a les yeux d'Orphée couronné aux jeux olympiques. Il n'ignore pas son triomphe. La gloire rit dans ces grands lacs ovales de vie ardente, et une espèce de modestie. Il lui est si simple et si naturel d'être le prince, qu'il est modeste et sans vaine emphase. Sa vie est son orgueil ; et quel besoin d'orgueil peut bien avoir une vie ou une beauté parfaite ?

Ses naseaux frissonnent doucement, et sa bouche rit. Il relève les lèvres sur ses longues dents, si bien rangées, blanches encore de jeunesse. Pharis a une sorte de rire heureux qui veut dire : « C'est moi : voilà comme je suis. »

En vérité, je voudrais donner à Pharis le nom de grand homme : un grand homme de cheval. Pasiphaé, tu n'aurais pas eu un regard pour Mithra, si tu avais connu Pharis, le pur-sang. Je ne puis oublier que Pharis est tout grec par le nom : c'est un feu, une lumière, c'est un phare.

ANDRÉ SUARÈS

***

## INCONNAISSANCE D'AIX-EN-PROVENCE

Il ne suffit pas, pour connaître Aix-en-Provence, d'y venir chaque année à l'époque du Festival. Mais il est alors possible de pressentir, au-delà d'une beauté immédiate, les richesses reliées au temps que le temps seul permettrait de découvrir. Quittant une ruelle familière, le voyageur songera à la fontaine où il n'a pas bu, aux heures qui ne lui ont pas été destinées, à un ou deux voisins qu'il n'a pas rencontrés, malgré son attente. Au hasard d'un regard, certains étrangers ont plus de prix qu'un ami. Ne faut-il pas, pour vraiment vivre, tenir compte de ce qui n'est pas vécu ? Il n'y a guère de connaissance qui vaille auprès de l'inconnaissance.

Cette constatation aide à sentir plus fortement la séduction d'une colline ensoleillée comme l'agrément d'une bou-

tique où, à la fraîche, s'achètent des olives. Plus haut que tout, elle s'applique en définitive au mystère de Don Juan. Paysages, ville, musique, sont de leurs fervents mêmes toujours moins connus qu'inconnus.

La campagne aixoise, dès l'écorce comme dans ce qu'elle a de plus personnel, semble facile à comprendre et à aimer. Encore convient-il de quitter la grande route, de chercher un peu. En quelle compagnie ? La présence d'autrui modifie la terre et le ciel de Provence. Sur les chemins perdus qui grimpent parmi les amandiers ou les pins parasols (dont un cadavre cendreux, parfois, s'est abattu), lorsque le sol rougeoie et que la chaleur alourdit le parfum des lavandes, la solitude, propice aux évocations, est un privilège. A Lacoste, au milieu des ruines longtemps maudites de ce château béant dont la destruction se poursuit encore, s'acharne l'invisible survivance du Marquis. A Montmajour, comment ne pas imaginer ceux qu'accueillirent les sépultures creusées dans le roc ni les officiants que la crainte et l'espoir poursuivaient dans le déambulatoire sombre de l'église inférieure et sous le toit du cloître, formé de dalles plates dont la régularité étonne ! Au pied de la montagne dont le relief et les couleurs changent à chaque heure du jour et dont le nom célèbre la victoire remportée sur les barbares, comment ne pas souhaiter vaincre, ne serait-ce qu'une difficulté, en allant au-delà des apparences ?

Dans la cité où jaillit l'eau, se marient plus subtilement qu'ailleurs le plaisir des yeux et la perception de clandestines merveilles. Il suffit de s'asseoir devant le petit restaurant de la place Richelme, un matin qu'il y a marché, pour retrouver l'essence et la vertu de ce qui s'appelle voir. C'est une chance plus rare que d'écouter. Le visiteur, entrant chez le libraire Brondino, peut survenir au moment où celui-ci bavarde avec le jeune fabricant des santons exposés en désordre parmi les livres et surprendre un dialogue plein de soleil.

« Pourquoi ne m'as-tu pas apporté le Jésus plus tôt ?

— Je ne pouvais pas, monsieur Brondino !

— Tu étais si fatigué, pauvre ?

— Non... Je n'étais pas en état de grâce !

— A présent, tu as donc arrangé tes affaires avec le ciel ?

— Eh ! Maintenant, je suis fiancé *officiellement*... »

D'aventure, quelques rencontres seront ainsi aménagées : celle du maçon qui, apprenti à la fin du siècle dernier, parle si bien des anciennes tommettes ; celle du gamin qui sert avec tant de finesse les clients du café paternel ; celle de l'étudiante, avec peine apprivoisée, qui, dans la cour de la Bibliothèque Méjanes, décrit les soirées où l'on ne danse qu'au rez-de-chaussée des vieilles maisons au plafond fragile. Mais dans l'ombre des platanes disparaissent les affinités inexprimées.

De qui, alors, entendre tout au long la véritable histoire d'Angélique et de Sylvie : comment le marquis d'Entrecasteaux égorgea sa femme par amour pour une voisine ? Sur quel seuil retrouver ces éteignoirs qui étaient l'apanage de la noblesse d'épée, dont les seuls laquais portaient dans la nuit des flambeaux ? Comment participer aux conversations amicales qu'abrite sans doute la porte sculptée de l'Hôtel Fauris, dont Marcel Provence disait : « Elle fut inscrite sur l'inventaire le 31 décembre 1942. On ne pouvait finir mieux cette sombre année. » Quel homme de loi interroger sur ce qu'on appelle encore l'épuration, c'est-à-dire les mesures prises par la Troisième République, à ses débuts, pour écarter les magistrats soupçonnés de fidélité à la monarchie ? Quelle dame, plus indulgente qu'austère, questionner sur l'éducation des filles ?

Un ami de Stendhal lui confiait : « Grâce au ciel, la Révolution n'a point pénétré en notre ville. » Les jeunes Aixoises n'ont pas cédé à la facilité. Leur coiffure est simple et n'imite pas la mode lancée par une actrice. C'est une robe bien choisie qui les habille et non un bleu de travail. Leur vrai talent, d'être jolies, n'est pas étouffé par le conformisme d'une fausse beauté. Un plaisir vif, bien que virtuel et vertueux, est ainsi procuré au spectateur.

Il y a spectacle, en effet, dans une adroite mise en scène. Les promenades sur le cours Mirabeau, quand s'approche le soir, donnent au regard un statut social et consacrent l'importance des relations que la parole ne concrétise pas. Ces allées et venues sont, au sens propre, une réaction contre

l'immobilisme de la société, qu'elles ne peuvent cependant battre en brèche. Cet échec préserve au moins le sens de l'exceptionnel, la délicieuse difficulté. En vain, probablement, pour un intrus : aucune de ces passantes admirées ne s'arrêtera près de lui. Elles ne le connaissent pas. Mais elles ne l'ignorent pas toujours. Ici l'inconnaissance est perceptible et devient une forme d'épicurisme.

Elle est tragique, au contraire, dans l'œuvre de Mozart. Don Juan, lui, va jusqu'au bout du possible. Cette année, une remarquable interprétation l'a montré homme à l'image des autres, faisant un mauvais usage des désirs, dont il n'admet que l'assouvissement, mais prodigieux de volonté. Il se dresse contre une civilisation où chacun est censé se cantonner près du premier, de la première venue... Sa passion est de rencontrer. Ses amours sont des amours de rencontre, plus authentiques parfois que les autres. C'est aux femmes qu'il n'a jamais vues que l'attachent les liens les plus étroits. La révolution qu'il annonce n'est pas celle de 1789 : elle n'a pas eu lieu encore et se fera, dans les rapports entre les êtres, contre l'immobilité et l'isolement. Le Séducteur sait tout ce que la vie peut offrir. Il vit intensément, en fonction de ce qu'il ne vit pas.

Par la grâce de Mozart, pour ceux qui souhaitent se connaître plutôt que s'y connaître, est ainsi célébré, dans la nuit d'Aix-en-Provence, le culte de l'inconnu.

JEAN-PAUL DELAMOTTE

***

## LE CARILLON

Il m'arrivait de m'éveiller à trois heures et de me rendormir. Chaque fois, j'entendais le carillon d'une horloge. Je doutais que cette horloge existât réellement et que son carillon fût vrai. Il fallut me rendre à l'évidence quand je vis Louis passer la tête par l'entrebâillement de la porte. Il me dit : « L'as-tu entendue ? » Je répondis : « Oui, c'est elle, c'est bien elle. » J'étais fou de joie. Je me souvenais de

Joyce et des jours heureux du passé quand il y avait des rossignols dans les arbres. Des cygnes nageaient sur les étangs. Mais Louis avait un visage grave. Il entra. C'était un garçon un peu vulgaire et, à vrai dire, nous ne nous aimions pas beaucoup, lui et moi. Il me reprochait quelque chose sans que je susse quoi au juste, une manière d'être, sans doute, comme cet ambassadeur qui me déclarait : « Mais, mon vieux, ce n'est pas du tout ça. Vous vous fichez le doigt dans l'œil. Jacquelain a été décoré en 1954. »

Néanmoins, avec Louis, c'était encore différent. Il ne m'aimait pas dans la mesure où il me soupçonnait. « Alors, lui dis-je, le carillon de cette horloge, qu'est-ce qu'il annonce ? » « Ce que ton cœur désirait, me répondit-il d'un ton las. Cette fois, tu as gagné. »

YVES RÉGNIER

***

## DROLE DE LIBERTÉ

L'espace d'une fête, et voici que craquent les coutures du libertinage : Où est la liberté de chacun ? Où, cette *souveraineté* donc Duc se remplit la bouche : « Ma souveraineté, ta souveraineté, sa souveraineté est inaliénable : ils proclament tous les quatre, plus ou moins explicitement, ce principe. Duc veut donner et recevoir de Lucie la fête de l'amour réciproque et non pas imposer aux autres et à elle-même qu'elle se laisse prendre furtivement dans cette maison de souverains. »

Duc a perdu — ou presque : s'il parvient à séduire suffisamment Lucie pour qu'elle se risque, d'elle-même, aux gestes les plus improvisés, il n'en aura pas moins imposé aux autres cette fête qu'il se donne, le plus égoïstement du monde.

Car il n'est question, pour finir, que du plaisir de Duc, et de son bon plaisir.

Léone, sa femme, le laisse aller, en bonne ménagère : elle sait qu'il vaut mieux fermer les yeux sur les caprices de Duc. A ce prix seulement, il la gardera pour épouse, il retrouvera

la paix, il cessera de tourner en rond, il continuera d'écrire. Elle aime son mari, elle craint de le perdre ; elle admire l'écrivain et paie volontiers de quelques larmes secrètes la poursuite de son œuvre.

Le cas de Jean-Marc, jeune époux de la jeune Lucie, est plus complexe. Il n'aime pas, oh ! non, que Duc fasse le joli cœur autour de son épouse. Il ne respecte pas suffisamment la littérature pour sacrifier son bonheur conjugal à une œuvre même admirable. Mais il se méfie des conventions bourgeoises ; mais il tremble de passer pour un demeuré, pour un esprit étroit, pour un rustre, pour un propriétaire : quoi, je désire ta femme, et tu aurais le mauvais goût d'en paraître affecté ? Jean-Marc est trop bien élevé pour émettre la moindre remarque devant Duc. Peut-être un peu trop lâche aussi : car ces mots qui lui brûlent la langue, c'est à Léone qu'il va les dire. Peine perdue, naturellement : il ne pouvait trouver pire commissionnaire. Mais aussi, pourquoi ne fait-il pas ses commissions lui-même ? Le résultat, c'est, bien sûr, qu'il devient l'esclave d'*anti-préjugés* qui le contraignent bien plus que les préjugés habituels. En effet, ces derniers (si totalitaires, si désuets, si risibles soient-ils) correspondent du moins à ses penchants naturels : la morale bourgeoise m'ordonne de veiller sur la vertu de ma femme, et, par chance, c'est justement cela dont j'ai envie. L'attitude qu'il adopte, par vanité, par snobisme, par défi, le conduit au désespoir. (Par défi, certes : quand Lucie, qui sent le besoin d'être défendue, lui demande : « Ne me laisse plus seule avec lui », il répond : « Je pense qu'il est temps que tu apprennes à te conduire comme une femme. » C'est jouer avec le feu, et d'une manière bien puérile.)

Lucie, enfin, qui aime son mari, se laisse séduire par Duc. Or il s'agit bien d'une fascination : elle n'a pas envie du tout, au début, de céder à ses empressements. De sorte que c'est presque à son corps défendant qu'elle acceptera l'aventure ; sans doute aussi pour donner une leçon à Jean-Marc, dont l'attitude, en apparence indifférente, la révolte.

Mais qui est libre ? Qui est souverain ? Duc, certes, et Duc seulement. Tout le monde plie devant sa volonté. Chacun feint d'accepter sa fête avec une souriante complaisance,

mais nul ne s'y trompe — sauf Duc, peut-être ? Non. Duc ne s'y trompe pas ; Duc s'en moque. Il aura sa petite aventure, il commencera, le cœur léger, un nouveau roman, Léone lui dira mécaniquement : « Je suis bien contente. »

Or, on imagine aisément, à travers *La Fête*, pourquoi tout libertinage total est impossible. A partir du moment où plusieurs êtres humains vivent ensemble, leurs passions, leurs désirs, forcément différents, se heurtent. La liberté de l'un vient de la soumission des autres. Pour accéder à une entière liberté, il faudrait qu'ils ne connussent aucune passion, qu'ils fussent désabusés, moqueurs, indifférents. Mais, sans désir, le libertinage ne pourrait exister.

Qu'en reste-t-il ? Un rêve seulement, dont Roger Vailland vient de dessiner une fois de plus les limites. Mais il valait la peine de le raconter de nouveau. Après tout, c'est de nos rêveries que nous parlons le mieux.

JACQUES BENS

***

## NAISSANCE D'UNE RÉPUBLIQUE

Le climat de Chypre en été vaut celui de Cayenne. Il vous anéantit. La conque de Cypris est une étuve, une gluante chape de plomb — aussi est-ce de nuit que furent signés, le 16 août, les accords consacrant l'indépendance de l'île. Naïvement j'imaginais des fêtes, mais il faut de la force pour se réjouir. Ici le soleil engendre la consomption. Sans souhaiter me mêler le moins du monde aux cérémonies, je me flattais de voir surgir de l'île la jeune République. Encore eût-il fallu pouvoir flâner. Paralysé par le soleil, je me trouvai à Nicosie sans muscles et contraint de garder la chambre. Mes fenêtres donnaient heureusement sur la place et aussi sur un square qu'un portillon de bois, dès le crépuscule, interdit aux promeneurs. Dans la nuit de l'Indépendance, la jeunesse déambulait, faisant son bonheur de figues de Barbarie ou d'un verre de sirop. Parfois quelques fusées sifflaient ou un refrain retentissait, mais ces plaisirs étaient chétifs, et finalement les villageois accourus de l'île

entière parurent las d'errer. Certains s'approchèrent timidement du square, et ce fut au premier qui oserait enjamber la barricade ; d'autres suivirent. Des couples apparurent. Bientôt les bancs furent envahis. Chacun dans ce grand soir semblait fier d'accomplir une action nouvelle, et avec tant d'agilité. Des balançoires et des manèges furent pris d'assaut, et dans la nuit voltigèrent des ombres. A mon réveil, au petit jour, d'infatigables forcenés continuaient à se balancer — et la barrière s'était ouverte comme par enchantement. Ainsi en va-t-il de l'indépendance, me dis-je. Une sourde patience finit toujours par atteindre son but. — Des volées de cloches et des coups de canon annonçaient la naissance de la République. Les dormeurs en sursaut abandonnaient leurs bancs ; les balançoires s'arrêtèrent. Des solennités étant prévues aux quatre coins de Nicosie, une Cadillac y transportait Sa Béatitude Mgr Makarios que chaque fois la foule applaudissait. Des hymnes byzantins louèrent le Seigneur ; des garçons et des filles portant l'étendard grec traversèrent la ville. La lumière était aveuglante, mais toute l'île voyait marcher parmi cette jeunesse l'ombre de ceux qui moururent pour que Chypre soit libre. Les cérémonies matinales achevées, la journée se fit longue. Des troupes errantes baguenaudaient, ou s'affalaient dans le jardin. Le soir venu, le square peu à peu se vida. Le péril du Déluge s'était évanoui, mais par prudence un garde remisa l'éléphant, le dromadaire et le poney du photographe dans le Chalet de nécessité.

ROBERT LEVESQUE



## VUE DES FEMMES

*O douce eau douce nécessaire, vue des femmes,*
*Continue, continue longtemps, longtemps. Les dames,*
*Les dames donnent, c'est leur nom en italien,*
*L'une qui laisse voir une mouche à son sein,*
*L'une qui marche comme on danse ou l'on encense.*
*Que continue leur seul grand don égal, leur vue!*

*Et si leur vue aussi dérivait vers l'absence,*
*Il faudrait seulement le rêve de leur vue*
*Et recenser leurs profils perdus et suaves*
*Et, quand la sorbe est mûre et tourne au rouge doux,*
*Relire aux reliefs lents des monts Blancs d'un ciel d'août*
*Leurs gorges caressées devenues les nuages.*

MARCEL THIRY

***

## ESPACES LIMITÉS (II)

*Bénarès.*

Vaches essentiellement citadines de Bénarès qui promènent par les rues et sur les gaths un cafard sans nom. Par la porte étroite qui donne accès au Temple d'or, où moi, touriste, il m'est interdit d'entrer, j'en vois plus de dix en vingt minutes qui entrent et sortent, d'un petit coup de tête se faisant la place parmi les pèlerins. Une fois là-dedans, perdues, ne sachant à quel saint se vouer et tandis qu'on leur donne sur le dos de grandes claques pour les décider, elles finissent écœurées, n'y comprenant rien, n'y trouvant rien pour elles qu'une touffe d'œillets d'Inde qu'elles arrachent au passage, en sortant, par tourner court dans la ruelle étroite où, pour un peu, elles vous bousculeraient.

Cependant, les pèlerins arrivent toujours avec leurs petites théières de cuivre bien astiquées dont ils aspergent le seuil et envoient un jet aux dieux du portail. Si l'âme des hommes se distingue de celle des animaux par son degré de sécheresse (selon les Grecs), le rôle des religions est bien de les arroser et d'y faire fleurir ces vertus qui naissent de l'humide et du sec. Et qui humecte mieux que l'hindouisme ?

Un peu plus loin, sur une petite place solitaire et moussue, derrière une grille où il s'est enfermé, un enfant asperge avec un gobelet une statue rouge du dieu Ganesh. Les gouttelettes qui retombent au bas de la statue, il les recueille dans le creux de sa main et les avale. Tout à son affaire, seul avec le dieu.

*Ellora.*

Alors qu'un peu partout dans le monde — je pense à Vézelay, Angkor, Uxmal, et même à la Tour Eiffel — on a toujours construit par addition, l'Inde est le seul pays qui ait eu l'idée de construire autrement, de construire par soustraction. Je veux dire d'extraire en bloc de la nuit de la pierre un phénomène lumineux, au lieu de composer dans le jour pierre à pierre.

Ce travail en deux temps, qui consiste à extraire la pierre d'une carrière pour aller construire ailleurs un monument, rien de plus étranger à l'Inde : on construit dans la carrière, on dégage minutieusement de la carrière le temple qui s'y trouve déjà. Il suffit de le décrotter, de le décaper, de le déballer, de l'isoler. Non pas un processus de construction, mais un processus d'apparition. Travail partant de l'épiderme pour arriver au cœur, du sommet pour rejoindre la base, la première pierre étant celle qu'on découvre en dernier.

Comment d'ailleurs concevoir un monument sacré fait de pièces et de morceaux. Il doit être tout d'une pièce, intact comme un vêtement sans couture. Et si l'on pense au torse du Belvédère, à la Victoire de Samothrace, à tant d'autres statues mutilées, ce sont toujours les pièces rapportées qui cèdent, dont les chevilles finissent par se rompre, mettant à jour le mensonge, l'imposture d'une unité feinte.

PIERRE BETTENCOURT

## TEXTES

### LETTRE A JEAN PAULHAN

*Paris, 4 février 1937.*

*Cher ami,*

*Arrivé en plein cœur de la montagne Tarahumara j'ai été saisi de réminiscences physiques tellement pressantes qu'elles me parurent rappeler des Souvenirs personnels directs ; tout : la vie de la terre et de l'herbe, en bas, les découpures de la montagne, les formes particulières des rochers, et surtout le poudroiement de la lumière en échelons dans les perspectives jamais terminées des sommets, les uns par-dessus les autres, toujours plus loin, dans un recul inimaginable, tout me parut représenter une expérience vécue, déjà passée à travers moi, et non la découverte d'un monde étrange, mais nouveau. Tout cela n'était pas nouveau. Or l'impression du* déjà vu *est vague, je veux dire* sans date, *la mienne était parfaitement située ; car cette expérience organique vécue m'en rappelait une autre, à laquelle je me sentais lié indirectement peut-être, mais tout de même par des fils matériels. C'étaient des réminiscences d'histoire qui venaient à moi, rocher par rocher, herbe par herbe, horizon par horizon. Je n'ai pas inventé l'apparition des Rois Mages : elle m'a été* minutieusement *inspirée par un pays construit comme des pays de peinture, lesquels certes ne viennent pas de rien. Je ne crois pas à l'imagination absolue, je veux dire celle qui fait quelque chose de rien, pas une image mentale*

qui ne me paraisse le membre détaché d'une image agie et vécue quelque part. Et à leur tour ces images immenses, inhabitées, m'en évoquaient d'autres qui furent autrefois peuplées, et leur vie m'en parut justement s'étaler sur un plan peu ordinaire ; ce n'est pas moi qui ai inventé la tradition des signes magiques, et que cette montagne en fût obsédée c'est un fait ; j'en ai esquissé la nomenclature dans un des articles que je vous ai envoyés, mais pierre par pierre, au bout du compte et à la fin du voyage, j'ai eu l'impression de les avoir tous notés : depuis le | qui se coupe en | | , rompu dans son milieu par une barre |— avec en face cette même barre droite qui est sortie de lui |— | ; et je n'y peux rien si cette forme du H qui semble en résulter est la figure centrale sur laquelle Platon raconte que les atlantéens avaient bâti leur ville, c'est puéril si l'on veut mais cela existe dans la montagne Tarahumara et dans Platon ; j'ai vu un rocher strié de trois barres verticales, 3, et sur celui-ci un autre plus petit et strié d'une seule barre ; j'ai vu la dent phallique énorme dont je vous ai déjà parlé avec sur la tête 3 pierres et sur la face 4 trous ; j'ai vu dans un rocher troué une tête circulaire d'homme où s'insère un soleil levant, le disque du soleil exactement, et par-dessous le corps de l'homme prolongé en ombres avec le bras droit étendu comme une barre de lumière, et le gauche comme la même barre, mais en ombres aussi, et replié ; — j'ai vu la figure de la mort comme extirpée des roches environnantes, et elle tenait dans sa main gauche, énorme, un petit enfant ; et je ne parle pas de toutes les images et de toutes les ressemblances que j'ai vues, et qui dessinaient une faune oubliée de la nature ; qui paraissaient rappeler des mythes millénaires où l'homme apprivoisé converse avec les Règnes qui l'ont dompté ; et si le monde universel des Juifs est représenté par deux triangles qui se compénètrent, le monde de toutes les Races de source rouge est figuré par deux triangles opposés et que rejoint la ligne

*idéale d'un arbre; ce monde je l'ai vu cent fois sur les rochers, sorti de je ne sais quel hasard stupéfiant de la nature; sur les arbres : imprimé de la main même des hommes; et partout où j'ai retrouvé ce fameux |— | , le H de la génération en somme, j'ai vu sorties et comme* extraites *des arbres que l'on avait brûlés du haut en bas pour en dégager leurs figures, j'ai vu une figure d'homme et de femme qui se faisaient face, et l'homme avait la verge levée; combien de fois encore ai-je rencontré le petit monde de la terre représenté par un cercle et autour de ce cercle, celui beaucoup plus vaste de l'Univers indéterminé; combien de fois ai-je retrouvé la croix de la tradition Rosicrucienne : 4 triangles orientés vers les 4 points cardinaux et centrés, tous autour d'un point; j'ai vu ce signe! Qu'y puis-je s'il est conforme à celui de la tradition Rosicrucienne, si c'est ainsi que l'on nous révèle que les Rose-Croix formaient leurs croix; et ce symbole était mille et mille fois répété, non seulement en pleine Nature, mais sur les portes des maisons faites d'une seule planche; mais sur les murs, à l'ombre des toits; j'ai vu des maisons dont les façades se répondaient l'une à l'autre par des carrés et par des points, et parfois par des sortes de rectangles l'un au-dessus de l'autre et qui paraissaient s'additionner; et ne m'a-t-on pas dit dans la montagne là-bas que ces figures de géométrie éparses, n'étaient pas éparses mais* rassemblées *et qu'elles constituaient les Signes d'un langage basé sur la forme même du souffle quand il se dégage en sonorités; la magie universelle n'est pas basée sur beaucoup plus de signes élémentaires que tous ceux que j'ai rencontrés au vif et sur nature dans une montagne qui même en dehors de ces signes a la lumière des pays hantés. Il a fallu beaucoup moins à des romanciers, à des poètes pour retrouver et préciser des mythes que leur seule imagination inventait; je n'ai pas prétendu en racontant mon voyage écrire une thèse de doctorat, retrouver le chemin d'une tradition sûre, et fournir des preuves pour la corro-*

*borer ; qu'on tire après tout de ces rencontres les conclusions que l'on voudra, il n'importe ; et il m'importe assez peu de croire que les Rois Mages aient fait pour rentrer chez eux un crochet par les montagnes inhabitées du Mexique ; mais je sais qu'arrivé là-haut, et surplombant des kilomètres presque infinis de paysages, j'ai senti remuer en moi avec force des réminiscences et des images insolites, que rien, en partant, ne m'aurait fait deviner. Et voyant, dans ces montagnes incrustées de figures, de plus de figures que les murailles de certains temples de l'Inde ne comportent de divinités, voyant passer des hommes à bandeaux, des hommes enroulés de manteaux avec aussi des triangles brodés, des croix, des points, des cercles, des larmes et des éclairs ; et ces croix, ces points, ces cercles, ces rectangles, ces larmes et ces zébrures en éclairs, n'étaient pas du tout semés comme des figures décoratives, dans une symétrie qui leur eût tout enlevé, mais jamais je n'ai vu 2 manteaux comporter les mêmes signes, et chacun d'eux était à la couleur de l'homme au visage* inculte *qui le portait ; voyant passer ces hommes en apparence ignorants du symbolisme où leur vie paraissait baignée, je n'ai pas pu croire que tout cela représentât de leur part un calcul ou une recherche quelconque, fût le résultat d'une préméditation consciente et éveillée ; ils faisaient tout cela parce que leurs pères, disaient-ils, le faisaient, et de père en père je me suis demandé où ces usages pouvaient bien remonter ; le cerveau le moins disposé se serait demandé d'où avaient bien pu provenir ces vestiges et quelle tradition plus qu'humaine enfin leur présence signifiait.*

*Le vert et le jaune ne sont-ils pas chacun les couleurs opposées de la mort ; le vert pour la résurrection, le jaune pour la décomposition, la décadence, et si les coïncidences veulent dire quelque chose vous me permettrez pour finir d'attirer votre attention sur le fait que je vais relater.*

*Je suis arrivé au soir tombant dans l'un de ces villages dominés de phallus, ces phallus poinçonnés de figures et*

qu'un hasard naturel semble avoir plantés ; quelqu'un, je ne sais qui, sifflait l'air d'une danse Tarahumara, avec 5 mesures suraiguës qui dégringolent tout à coup cent étages, et comme si une voix des bas-fonds répondait : un enfant s'approcha de nous, tout seul, nu sous un manteau gris et le visage littéralement mangé de pus : une sorte de filet verdâtre dans l'os du front semblait remplacer le trajet d'une veine ; il mangea goulûment les nourritures qu'on lui tendait, quoique se tenant toujours à distance respectueuse ; j'avais cru remarquer sur la face avant du manteau un triangle rouge, la pointe dressée en haut, et comme il se retournait je vis sur son dos une larme, une énorme larme brodée qui en tenait toute la hauteur ; elle avait la pointe en haut ⇄ et faisait un crochet vers la gauche ; et je haussai immédiatement les épaules devant l'image qu'elle m'évoquait ; je fis justement un effort pour refouler mon imaginaton toujours prompte ; pourtant l'image qui se présenta à moi à cette minute je ne peux pas dire que je n'y ai pas pensé ; et cette imagination je vais la redire quitte à vous faire hausser les épaules comme je les ai moi-même haussées ; j'avais pensé au FIAT LUX de Dieu, et à la forme que Robert Fludd dans son Théâtre de l'Eternelle Sapience, impose au mouvement originel de la création ; cette larme, cette vessie recourbée c'est ainsi qu'il figure la lumière qui sortie du vide se recourbe petit à petit et encercle les ténèbres qu'elle va remplacer ; la larme toute seule n'était peut-être rien, mais la larme rouge, dans le triangle rouge c'était un rapprochement déjà assez singulier ; là-dessus plusieurs semaines passèrent, je pénétrai au fond des montagnes, je vis les prêtres disséminés du Peyotl qui broient pendant des nuits entières sur leurs râpes le mélange des principes premiers ; et je pris le chemin du retour.

Je repassai par le village aux phallus et demandai sur le coup de midi asile à une maison misérable d'où je vis sortir un Indien qui malgré la chaleur à cet instant

*torride se tenait enveloppé dans un grand manteau. J'avais déjà vu d'étranges manteaux à travers toute la montagne : mais celui-ci portait quatre triangles blancs, comme étranglés et qui en occupaient toute la hauteur; les bordures étaient semées d'une ligne de croix vertes d'un côté, jaunes de l'autre et composées des 4 triangles dont je vous ai déjà parlé; l'Indien nous salua sans mot dire, d'un sourire lent mais intelligent; et déjà la femme s'empressait. Tandis qu'elle disposait le maïs et les herbes je fus frappé par une tresse fausse qu'elle portait attachée à ses cheveux; dans cette tresse un fil de laine alternativement vert et jaune était passé, de la même couleur que les croix; et elle avait en plus un collier de grains verts, et à ses oreilles pendaient des pierres jaunes; à l'extérieur de la maison des enfants se battaient avec des cris aigus, et je vis sortir un tout jeune garçon au ventre énorme, et la bouche cerclée d'abcès, et derrière lui un autre garçon plus âgé en qui je reconnus l'enfant au manteau gris brodé d'un triangle et d'une larme; je ne vis rien d'insolite à l'intérieur de la maison si ce n'est dans un coin une croix dont la pointe était en fer de lance et les bras en forme de trèfles. L'Indien interrogé garda un mutisme parfait.*

*Voilà, cher ami, j'ai voulu vous redire ce que j'ai vu sans en tirer aucune espèce de conclusion, vous verrez que les faits et les choses parlent d'eux-mêmes, et plus fort sans doute que je ne les ai fait parler quoique sans doute dans le même sens. Je m'amuserai peut-être un jour à redire, ou je redirai sans m'amuser le monde dans lequel toutes ces choses m'ont fait rêver que j'entrais et où j'ai l'impression que beaucoup de choses actuelles gagneraient beaucoup à entrer. Ce n'est pas du point de vue du pittoresque que je veux me placer pour redire ce voyage mais du point de vue de l'efficacité.*

*A vous de tout cœur.*

ANTONIN ARTAUD

*J'aurais aimé que vous me disiez que c'est la thèse occulte elle-même que vous n'aimez pas; pourtant dans toutes les ténèbres dont s'enveloppe la poésie et le langage moderne il y a bien moins d'idées que dans tout cela.*

*Je tiens justement* beaucoup *à cette idée des 3 Rois Mages que l'on trouve à l'origine de plusieurs histoires essentielles, et de toute une tradition. Mon papier n'est pas embarrassé : il est terriblement ramassé et elliptique pour l'énorme sujet que j'ai voulu soulever. Mais ce sujet j'y tiens : je le reprendrai autrement, ailleurs; pour l'instant demeurons-en à cette combinaison que vous m'avez proposée.*

*Je suis très affectueusement vôtre.*

ANTONIN ARTAUD

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7809 - Dépôt légal : 4e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

# ROUGE

Écrivain, écris.

Par hygiène, d'abord. Tu t'arrêtes, l'arrêt s'appelle terminus.

Et par amitié.

Quelques-uns gardent l'œil sur toi tel que tu plastronnais dans l'alexandrin du temps de Jean Follain et de Jean de Bosschère, tribunal attristé qui parfois te convoque à sa barre en silence, t'inculpant de théâtre et de faciles soirs. Peut-être un public véritable te requiert-il invisible d'exprimer ce qui ne t'appartient pas, les sentiments, les rêves, les désirs de chacun, mais estampillés de fiérote syntaxe, et le vocabulaire garanti. L'idée active que tu t'astreins à croire que l'on aurait de toi prend la relève de ton octane exténué.

Ne nous attardons pas. L'heure recouvre l'œuvre. Sa marche circulaire mesure l'écriture et presque la produit. Quinze minutes valent un paragraphe, le quart d'heure de Rabelais. La syllabe tombe avec la seconde. Le sonore hourvari toujours dispos dans la cassolette tondue il suffit de le transposer noir sur blanc, les deux tons du vieillissement. De travail plus simple, aucun !

Ici l'accomplissement, quel qu'il soit, projette rétroactif le plan dans tous ses détails. Je vais écrire. Apportez-moi de quoi.

L'amour ? Les saisons ? Les croisades ? La femme ? Oh ! je ne me vois guère peinant à ciseler des participes en l'honneur de ces antiques rubriques de l'adolescence professée. Il est tard. Le périscope émoussé décolore Vénus. Hermione dépend de ses hormones, de celles d'Euripide non moins. Jadis tellement en avant les femmes, parfois avec la grâce redoutable toujours de quelque fille jeune, oblique, envolée, les femmes rejoignent pour moi les fontaines Wallace au domaine des sources désaffectées. Quant aux idylles d'autrui, comment me lancerais-je dessus quand ma bienveillante indifférence enchaîne sans rupture leur écheveau monotone au mécanique, à l'anonyme manège des pigeons publics ?

Pourtant notre revue souhaite que je rallie ses sommaires étincelants. Elle m'annonce. *Rouge.* Elle m'appelle. *Rouge.* Elle m'apprécie. *Rouge ! Rouge ! Rouge !*

Petit à petit, que voulez-vous ! j'en vins à compter dans les vétérans. Naguère j'insistais volontiers sur mon millésime natal, mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf. Il m'amusait qu'en dépit de mon adhérence aux machineries modernes mon berceau flotte dans les cent ans originels de Hugo, de Zola, de Flaubert, et de tant et tant d'autres défunts, de marque ou non. Or, pour la jeune majorité statistique d'aujourd'hui, loin de ne les toucher que du bout de la date à la paradoxale extrémité de leur siècle, je les rejoins de plain-pied dans le passé.

Alors ? Choisir le passé, le frictionner de souvenirs, jeter la pierre à l'immortel baron Haussmann, déplorer qu'à Paris se disperse de jour en jour tout un jeu d'angles, de tournants, de murs et de bistrots solidaire de ma découpure d'époque, canne, guêtres, gants, le

melon ou le canotier, quand Benjamin Péret, célébrant une femme, la clamait belle comme un trou dans une vitre, me lamenter sur le Passage des Panoramas qu'ils désossent en ce moment, une grasse chienne noire errant sous la verrière crevée, comme ils vitrifieront demain la Mouffetard et dératiseront les Halles de leur populace grenue, et que des longues rues baguées de portes monumentales traversant côte à côte la ville vers la Flandre et vers Compostelle ils banniront les prostituées si chaudes à l'œil sur le trottoir, si froides aux mains dans les hôtels de passe de guingois sur les cours où pourrit le chou de la soupe à la du Barry, survivances dynamitées, concrète poésie livrée au bulldozer, je le devrais ? Je devrais me bombarder ministre de l'antérieur ? Or, spectre, je renâcle à m'unir aux fantômes. Pourtant eux ne me lâchent pas. Je ne peux faire un pas du côté de la Bourse sans tomber sur un journaliste bords roulés col cassé, sur un bibliothécaire grosse chaîne de montre, foule montante de cadavres en cellophane, et quelquefois l'un vers moi se détache. « Mon vieux ! » me dit-il. Et, à l'improviste, dans l'autobus, par-dessus la guerre et l'Atlantique, une bonne amie aux cheveux rouges m'apparaît, que les années trente auréolaient, perdues.

Écris.

Écrire... Acheter une fois de plus un bloc correspondance blanc uni, noircicoter chaque feuille de phrases ébauchées, juste deux ou trois mots, si ça tombe, en écharpe, et, tout de suite, afin de prêter une vie solide à ces paraphes tâtonneurs, les taper sur la massive Underwood ou sur la délicate Hermès, dans le sommeillard Palaiseau ou dans le bien-aimé cinquième arrondissement, mais le simulacre d'imprimerie ralenti de rubans à changer n'empêche que la feuille comporte trente hypothétiques lignes, l'une après l'autre il s'agit de les honorer, et les béquets dont je stylobille mon balbutiant dactylogramme n'avancent guère mon devoir,

d'autant que les ratures s'en mêlent, parfois sur toute la largeur, une guirlande ravageuse les relie, les feuilles usagées l'emportent sur les vierges, comment, devant cette papeterie, ne souhaiterions-nous pas la machinette happant dans l'avenir l'article un jour ou l'autre de toute façon achevé, les libraires et les kiosques n'en doutent pas, le conduisant sur notre table, épargnant l'intervalle assidu, le péage laborieux !

*Rouge.* Le titre, en tout cas, je le tiens. Du morne loisir il sort depuis des mois comme du sable le cimier du mourredur. Seul manque le texte, le corps. Malgré mes yeux endoloris, malgré cet énorme goût de dormir où se discerne et s'élabore l'horizon ténébreux reposant, il faut s'y mettre. J'entrevois les visages de Jean Paulhan et de Marcel Arland, leur ironie, leur déconvenue. A ne point tenir ma promesse je risque de perdre ma place, celle que j'occupe dans leur estime. Soit.

Un obstacle, je n'ai rien à dire.

Rien, je veux dire, qui vaille de figurer dans la revue. Elle amasse, songez ! notre meilleure France, l'invisible déesse des grognards et des poilus, notre langue lettrée, veine nourricière et frisante brillance de l'intelligence. A part quelques poètes fidèles à l'innocente sauvagerie de l'emploi, ils peuvent se vanter de m'enrager d'envie ceux qui de leur copie alimentent l'illustre livraison, et ceux aussi, le plus souvent les mêmes, prolongeant sous d'autres couvertures le rayon de la claire tablette mensuelle, Sartre et ses trois ou quatre crânes, moi qui n'en ai qu'un, et si mince ! Levi-Strauss qui s'explore à travers la peuplade et la géologie, Gaston Bachelard druide burgonde inégalable en rêverie, alchimiste de l'enfance tenace, avec sa barbe à trois volutes je le prendrais pour l'octaïeul de la patrie alors qu'un de ses professeurs dans un de nos petits collèges de province, Auxonne, Antibes, fut aussi le mien ! et Georges Bataille qui colle aux chausses de la mort dans l'orgie, et Jean Rostand

austère rossignol du crapaud, et les commentateurs de Marx inépuisable, et les algébristes du problème algérien, et les notaires déclarés de la recherche scientifique, tous ces beaux hommes appliquant serré leur logique inventive à l'analyse de l'allant de soi qu'ils allaitent ensuite de cette analyse elle-même, je me sais fichtre incapable de rivaliser avec eux, j'allais oublier de leur joindre Blanchot, Cioran, et Judrin, et Grosjean, dans le traitement d'un thème précis. N'attendez point de moi que, par exemple, je dépiste dans les chansons des troubadours une suite concertée de formules anagrammopolitiques ni que je suspende avec méthode la surprenante persistance de l'érotisme sexuel à l'incertitude de la vie boursière. Un thème de ce genre je parviendrais tout au plus à revêtir son exposé d'un baroque martèlement. Mais le développer argument soutenu dépasse mes moyens.

Avec l'abhumanisme j'avais pourtant tenté le coup.

Il s'agissait en principe de démontrer que l'homme, loin de régner au milieu du monde selon la bible biblique et selon la marxiste, ne campait qu'à son rang, point forcément le premier, ni l'un des premiers, parmi les divers instruments plus ou moins physiques délégués à la cuisine ainsi qu'à la conserve de la création dans sa continuité. Ce programme prenait le contre-pied de l'humanisme, celui-ci supposant l'homme au centre responsable du bazar. Il présentait pour ses majeures garanties la planète sans les hommes scandée par Dante Alighieri comme hypothèse de dépeuplement pacificateur et, surtout, la caronade, grosse pièce d'artillerie en fonte dans la marine à voiles. Dans *Quatre-vingt-treize* (dix-sept lettres pour deux chiffres), Victor Hugo prépose la caronade au massacre de l'équipage dans l'entrepont d'un brick de guerre, massacre non point à coups de canon mais sur une base d'élans agressifs mouvementés. Ses amarres rompues, la caronade se déplace sur des

trajectoires imprévues, goutte de pluie à même une vitre, charge les hommes qui se démènent à la maîtriser, les talonne sous sa pesanteur bondissante, les écrase contre les membrures de la carène, les élimine l'un après l'autre. Sans doute emprunte-t-elle sa force divagante à d'externes combinaisons de tangage et de roulis. Mais à constater son méticuleux acharnement homicide assorti de voltes et de feintes nous la jurerions notre partenaire absolue au domaine des apparences de la libre volonté. Ointe du sang d'Adam la mégère de métal se situe en reine des choses. Les récentes écoles narratives qui s'efforcent pour leur part d'accréditer un cadre universel millimétrique soumettant au même étalon les tourments du cœur et la garniture des compartiments de chemin de fer, la vieille caronade les confisque et les noie dans l'ombre qu'elle profile sur les pantins cabossés.

L'abhumanisme échoua. Sourire, ils me font sourire, les deux maigres bouquins où j'essayai de cimenter consistante une doctrine de l'homme fondant, fidèle œuf battu pour qui sait quel flan ? Elle offrait pourtant à l'âme trop tendre une théorique médecine, à savoir que nous n'avons à nous prévaloir d'aucun privilège particulier ni, partant, à nous plaindre de nul outrage spécial dans un système où nos hymnes, nos navires, nos campaniles, nos manifestes et nos gaz de Lacq s'engrènent sans rupture évidente sur la masse de l'ensemble, que nous n'inventâmes pas. Toutefois, dans un tableau si cohérent, peut-être conviendrait-il de ne pas comprendre la peinture, rien ne détonnant davantage qu'un Fernand Léger dans un petit bois.

La raison, disais-je, pour établir ma candidature à la qualité de penseur, assortie d'une obligatoire perspective issue de moi de gros volumes en petits caractères, la raison d'être du monde, chaque discipline l'enferme dans sa calebasse privée, cafetière atomiste, burette

thomiste, gourde marxiste. Elle se plie aux galbes, même les plus saugrenus, de la vaisselle qui l'incarcère. Mais son profil, en vérité, quel est-il ? Comment l'obtenir ? Le mieux serait de verser la fluide substance interrogative et problématique à même une solidité plate, lisse, imperméable. Qu'elle s'y répande sans gêne ! Nous tiendrons pour suffisante la forme qui là se dessinera.

Amis, versons !

Aussitôt, livrée à l'étalement excentrique horizontal, notre question envahit la dalle glissante où nous l'épanchâmes. De s'étendre illimitée la nappe liquide devient mince, mince. Elle se subtilise jusqu'à s'évanouir. La table, dessous, devient sèche. Notre soif agenouillée caresse de la langue cette surface d'aridité. Vivons-nous prosternés ? Non. Alors, debout ! Quoi ? La surface se lève en même temps que nous. De toute part, elle s'affermit verticale devant nos yeux. Bref, le décor normal et naturel de notre vie se compose de parois. Regardez Einstein. Il s'appuie au tableau noir. Regardez l'érotisme. A sa propre plénitude l'érotisme chemine par des tunnels et cette plénitude même exige les empourprées courtines spongieuses qui la distinguent de l'absence absolue. Nous, comme autant d'enseignes du parti pris d'une architecture tout en paravents, nous chérissons les hautes, rigides, babyloniennes murailles sans fenêtres des îlots condamnés, rue Meslay, rue Mouffetard, et ces façades de derrière, grises, basses, par quoi, vers Marlotte et Milly, les villages boudent au bord de la route. Notre fibre modeste et soumise nous rend le cinéma plus cher que le théâtre. Car le cinéma, par excellence, glorifie l'écran. Au théâtre, par contre, où la vue dépend de l'angle du fauteuil, il ne s'agit plus d'un miroir rectangulaire mais d'un fait divers assorti de témoins, les spectateurs. Pour des motifs voisins, Botticelli toujours, peint à plat, nous toucha davantage que les bouquets de fleurs ou le tour de

France cycliste, modelés en relief. Mais nous préférons le théâtre au ballet, classique prétexte choisi par les compositeurs de musique pour envahir le plateau. Dans la musique, dès qu'elle joue sur plus de trois notes, rivière cachée alors tombant goutte à goutte près de la tempe de l'enfant mort, nous redoutons la preuve du vide. Le vide nous vide. Les nerfs suent dès que sous nos pieds la terre s'évase vallonnée au bas des falaises d'Yport ou que l'escalier roulant du métro Monge nous propose une descente à pic de quarante degrés, sans parler de la nausée que provoque en tant que vocable et en elle-même la liberté, déclivité sans fin.

Nous chérissons les strictes images, la cathédrale du dehors, la courbe de la baie des Anges sans ses valeurs algébriques, la maniable photographie d'une peinture plus que cette peinture, l'éloquence non moins que la dialectique, les perles dans la sciure à l'égard des milliarderies pendentives de Mme Gould. Sans nous, les prestidigitateurs périraient. Nous saluons le chapeau. Enduisez de céruse une noix de houille, nous clamerons la houille blanche. Les fils parallèles entre les poteaux servent à porter les hirondelles. *Visage*, film d'Ingmar Bergmann, nous séduit au maximum, la fausse barbe y suscitant l'amour qui se refuse au menton nu. Nous démasquons dans le fameux don Juan le papillon fou d'enveloppes qui ne cavale d'une craquante à l'autre qu'afin de n'en creuser aucune à fond, crainte d'y rester. Quand intervient pour lui le souci de comprendre, l'abhumanier s'en tient au rouge du rideau. Il voit comme elle est la peinture de Rouault, sale, celle de Braque ennuyeuse, et la laideur de Picasso.

Nous nous régalons des sortilèges de la contrepetterie. Là des quantités phonétiques égales se supplantent d'un membre à l'autre de la phrase au bénéfice d'un sens inattendu non moins légitime que le légitime. La mémorable sentence stratégique du maré-

chal Soult : « Le camp assouplit les bleus », devient, à la faveur d'un déplacement symétrique de consonnes, l'indispensable idée fixe des joueurs de billard.

Nous devons évoquer ici la constance des critiques à nous accuser d'adorer l'épiderme bariolé des mots, ce qui revient à nous taxer d'indifférence à l'encontre des contenus intelligibles. Notons qu'allant au-delà de l'épiderme des mots, les philosophes humanistes s'assujettissent à eux plus que nous, les reliant de labyrinthes logiques, chiens de chasse du dessous des cartes, détectives du tableau retourné. Nous, les prétendus tenants du délire verbal, nous disons ce que nous disons. Eux disent ce qu'ils s'attendent qu'on attende qu'ils disent. Valéry le faisait à l'humaniste. Or le jour qu'il complimenta le maréchal Soult, ou tel autre, d'avoir découvert que le feu tue, par cet hommage à l'évidence il mérita que nous lui disions tu.

En somme, nous considérerions les faces apparentes comme formant le fond, non le couvercle ou le portail, du mystère universel.

Certes, cette attitude, pour abhumaniste qu'elle se claironne, recoupe, semble-t-il, l'anthropocentrisme de ceux qui décrétaient immobile et plat le globe terrestre où trônait leur tribunal lorsque d'autre part ils s'opposaient à l'autopsie des corps humains conçus pour défiler tout habillés sans viscères ni boyaux. Mais l'abhumanisme se rattrape en répugnant à distinguer des œuvres de la nature celles de la main de l'homme pour peu que les secondes présentent avec les premières quelque formelle similitude. La falaise normande alternant la régularité géométrique du bandeau de silex et la trois fois plus large couche de craie nous y retrouvons la tenue optique d'ensemble de l'hôtel Sovietskaïa. Nous ne discernons nulle essentielle frontière entre un agrion et un avion. A travers la conscience et la compétence des artisans l'universelle usine élabore non seule-

ment des méduses, des libellules, mais des prothèses, mais des perruques, lesquelles toutes proviennent du même ébranlement de vitalité, froide ou chaude, que leurs fabricants immédiats.

Donc, pour se mériter abhumain, l'homme supprimera de son profil cette pellicule d'honorifique singularité qui menace de l'isoler de la matière, celle-ci spirituelle le dimanche et sous la plume dynamique de Lénine. Cette matière, il souhaite qu'elle le pompe, l'aspire, l'adopte, amant, nageur, fakir. Même en ses plus pimpantes fêtes de l'indépendance il admet sans arrière-pensée, et sans tout rejeter sur Dieu, qu'il sauce dans une confiture dont il ne tient pas les ficelles. Soucieux d'échapper aux libellistes de l'étendue comme surboudineur de soupape et self lèche man il considère que les attributs humanistes, radar, Montaigne, microscope, rentrent dans notre bric à brac fatal végétal comme, en ce qui concerne le saule, les chatons, ou l'ovaire à trois loges chez le sureau. Par mainte partie l'œuvre d'Albert Camus résonne cantate humaniste humanitaire prêchiprêcharde aux limites de la parodie. Pour cette raison j'hésitais à lire l'*Étranger*. Ces jours-ci je m'y suis mis. Surprise ! J'absorbai d'un trait l'aventure de ce personnage automatique. Un pistolet lui poussant dans la main, il se découvre extérieur à l'espèce humaine en ce qu'elle a de convenu. Assassin saoul de soleil il se comporte en abhumaniste radical. Notons cependant qu'en se maintenant dans une opportune révérence à l'égard des trompe-l'œil sociaux ce criminel intuitif ne trahirait pas pour autant l'orthodoxie abhumaniste, laquelle, insistons-y, respecte les cloisons et, partant, s'incline de bonne grâce devant ce qui classifie.

L'abhumanisme, finalement, ne signifie à peu près rien.

A la rigueur il préconise la fatigue mentale comme

ambiance métaphysique. Pour compenser notre insuffisante pénétration il table sur notre pénétrabilité. Surtout, j'y reviens, l'avidité naïve de ses dehors dissimulant une profonde prudence, il atteste une attitude de nature charitable, secouriste et pour tout dire philanthropique à l'encontre des diverses écoles, sectes et brigades se piquant chacune à tue-tête de recouvrir sans débord ni retrait l'absolue vérité, malheur à qui frappe chez la voisine. Nous retiendrons de lui le conseil de déposer autour de l'objet, quel qu'il soit, le plus grand nombre de groupes de repères de différentes catégories, quitte à les voir s'anéantir entre eux au bénéfice d'un buste hermétique subsistant dans la solitude.

Et *Rouge*, dans tout ça ?

Point tout à fait décrassé de ma bonne volonté scoliaste et logicienne, j'avais résolu de l'écrire, ce bon sang d'article, sur ce que n'importe quel phénomène extérieur, par exemple le rouge, le rouge de la couleur rouge, doit, pour avoir lieu, se combiner à notre sensibilité lucide. Peut-on le concevoir rougeoyant pour lui-même à l'écart de notre rétine, ou de toute rétine assimilée, hibiscus cramoisi dans un repli surchauffé de la planète Mercure, ceinture de laine vermillon au fond d'une tombe de l'Afghanistan, et tous ces litres de grenadine globulant empaquetés sous notre épiderme en attendant le couperet ?

J'avais opté pour le rouge parce que les astrologues, cher occultisme parisien de mèche avec les nappes de papier crayonnables de monstres des restaurants de septième classe rue Galande et rue Grégoire de Tours ! vieil hôtel meublé ventru quai de la Tournelle où passe sur son palefroi un archer fourvoyé parmi les siècles ! les astrologues prétendent qu'il accompagne mon signe zodiacal, le bélier, frère du mouton, et, aussi, en souvenir de Fernand Léger, un matin, il y a dix ans, quinze ans, dans cette période visqueuse où les années se mélangent,

derrière le bronze du maréchal Ney, le bicorne en bataille et Léger, comme d'habitude, humble, modeste, assez coupable, un archipel noisette sur les mains, avec cette figure moustachue de plombier qui le justifiait comme peintre tubiste, ou, mieux, tubulaire, un peintre qu'on imaginait mal en train de peindre, pas plus comme artiste que comme artisan, je ne sache en effet pas de linéaments d'un tracé plus inégal et plus négligé que ceux de ses panneaux à la gloire du modernisme industriel, mais ses caricatures hypnotiques agrandies au pantographe abhumain traduisaient l'âme des robinets et des radiateurs assortis d'automates en casquette, et nous parlions des morts, légère gelée surajoutée sans cassement de tête à Montparnasse ce matin-là bleu doux, vert frêle, gris limpide, et ces morts qui flottaillaient devant la Closerie à présent, Fernand, tu es dedans, et moi-même où suis-je donc ?

Histoire de lutter contre l'appel partout de l'abîme translucide, nous en vînmes à parler couleurs. Nous choisîmes chacun dans la palette un cheval. Le mien, le rouge, il m'était trop facile d'en célébrer l'éclatante franchise, la satanique innocence, la veine théâtrale et pavoisée. A vrai dire, le rouge de nous autres, les béliers, touché d'une goutte royale de bleu, serait pourpre plutôt. Léger, lui, misait sur le jaune, le drapeau de la quarantaine sanitaire, le fond de teint de l'or, le rire faux. Son choix, presque, me peinait, comme un hommage au traître Ganelon.

Le rouge, oui ou non, persiste-t-il à rougeoyer lorsque nous lui tournons le dos ? Que nous lui tombions dessus tout à trac, sans lui donner le loisir d'associer ses ondes mathématiques à nos cylindraxes ramifiés, qui sait s'il ne se révélerait pas chocolat, ou de la teinte sans nom de l'excrément des astres ? De sûrs amis, consultés, me dissuadèrent de moisir plus longtemps sur cette devinette, la vertèbre majeure de la philosophie, la nourrice

de Kant, la muse de Descartes, la grosse lampe à pétrole où Sartre nuit et jour tourbillonne écrivant, si je ne voulais pas ressembler à cet autre nigaud qui, d'avoir découvert le déterminisme, de l'avoir découvert dans un opuscule vulgarisateur, s'en allait partout claironnant qu'il connaissait dorénavant le tralali du zodimbé.

JACQUES AUDIBERTI

# JOURNALIERS

## IV

Le jardin de ma sœur, qui fut celui de mes parents, a gardé de ce qu'il était de leur temps assez de restes pour qu'on y retrouve leurs traces : les bancs de pierre, la charmille au plafond en tapisserie, sa girouette sur l'oreille, les vieux rosiers devenus des buissons ardents, une forêt de rhododendrons, la glycine séculaire.

Ce que ma sœur y a mis d'elle-même porte à une sorte de perfection les trois étages de ce paradis qui semble monter à l'assaut de la colline du Grand Chaix, comme à l'assaut du ciel. En bas une sorte de cour qui sert de basse-cour. Au-dessus une terrasse et un mail encadré d'arbres nains où les gendres jouent à la pétanque ou au ping-pong. Tout en haut une sorte de prairie, que les enfants appellent leur Normandie, où ils s'installent en pleine ville sur un gazon dru, à l'ombre d'une pommeraie. Un escalier où des chemins en pente conduisent d'un palier à l'autre de ce jardin suspendu qui n'a rien à envier à ceux de Babylone. Des rampes d'espaliers sauvages vous escortent, des plants de fraises ou des touffes de thlaspi semés à leurs pieds. Quelle richesse de détenir ainsi, comme sous la main, chez soi, tous les charmes de la campagne, et cela jour et nuit.

Ma sœur, sans écrire, a le don du verbe et des mythes. Elle voit les choses par le fond, comme les prophètes, et les illustre d'un mot en raccourci.

Elle me dit : « Veux-tu savoir ce qu'est ma vie et celle de ton beau-frère ? Nous nous privons toute l'année, pour mieux recevoir nos enfants et nos petits-enfants aux vacances. »

Je me dis que c'est exactement ce que faisaient notre père et notre mère, et c'est ce que feront leurs petits-enfants et ainsi de suite. Ce que chacun a de meilleur en lui est un héritage. Sans les vertus des ancêtres et le trésor que nous tenons de la conversation du Chaos et du Saint-Esprit, nous ne serions pas bons à être jetés en pâture aux chiens. Tout ce que nous avons de bien nous vient d'ailleurs, d'un passé récent et très ancien. Quelle merveilleuse continuité dans le temps que ce fleuve d'amour qui n'en finit pas de se répandre pour aller jusqu'où Dieu nous attend. *Quoniam transibo in locum tabernaculi admirabilis, usque ad domum Dei.*

Jeanne poursuit : « Et quand ils sont là, des douzaines, à foison, la maison bondée à craquer, je me dis à mon lever : « Ma chère, attention, tu vas voyager » toute la journée en train de plaisir, c'est-à-dire que, » bien que tu aies tout prévu et tout fait pour que » tout le monde soit content, tu ne contenteras tout » à fait ni toi-même, ni personne. » Et, certes, la maison est grande, et la cour, et le jardin. Mais on y est tant de gens qu'on s'y gêne aux entournures. Heureusement, j'ai pris dès l'aube l'engagement de sourire quand même à tout et à tous, celui d'éviter l'impatience et la colère. Tu ne peux savoir ce que c'est pour moi que la colère, si je m'y laisse aller. Cela relève de la foudre.

— Je le sais. »

L'automédon de ma sœur s'appelle Papillon. Il a pour elle et pour l'intendant, mon beau-frère, une considération qui passe la raison et déconcerte l'imagination.

Quand ma sœur lui demande de la conduire quelque part, il brûle sans pudeur les feux rouges, disant : « C'est pour les autres. »

Si c'est le samedi, la circulation a beau être interdite au marché et dans la rue des Pommes, où débordent sur la chaussée les légumes et les fruits dont les revendeurs encombrent les trottoirs, il fend la foule éperdue, accroche les toiles de tente, entraîne à la remorque les paniers, en protestant que c'est bien dommage, que c'est tant pis, que Mme Jeanrot a bien le droit de passer partout, à n'importe quel moment.

Une fois, dans son élan, ne renverse-t-il pas un cycliste : il s'arrête, se penche sur sa victime, la console d'un mot d'excuse, avant de se tourner vers ma sœur, pour lui dire : « Ça n'a pas d'importance. C'est un ami », et de lancer au malheureux qui vient de relever son engin, en boitant : « Va chez le médecin. L'assurance paiera. Pour moi, je file, Mme Jeanrot n'a pas de temps à perdre. »

Pour classer les gens, ma sœur a des expressions curieuses. Elle dit de certaines personnes qu'elles sont en arrière de la main. C'est un terme d'équitation qui signifie qu'elles ne sont pas faciles à gouverner. Parfois j'ai l'impression qu'elle en modifie le sens ou qu'elle l'étend, qu'elle veut dire que ce sont gens déchus, qu'on oblige sans les respecter.

Elle me rapporte cette anecdote curieuse. Une de ses petites-filles qu'on avait conduite au théâtre assistait à un drame qui, au moment où le rideau tombe, laissait le héros mort sur la scène et la fillette en larmes, mais le rideau se relève-t-il et l'acteur aussi pour les applaudissements, la gamine, indignée, de piétiner de dépit, criant que ce n'est pas de jeu, qu'on l'a trompée. Comme si elle avait dit : « Du moment que ce n'est

qu'un jeu, ça ne m'intéresse pas. » Pour elle, le héros devait mourir « pour de vrai ».

Un inconnu venu de Limoges pour assister à ma conférence me rapporte que de passage à Guéret, quelque trois semaines plus tôt, il avait été bien étonné quand, s'adressant à une vieille dame du cru pour lui demander si elle pouvait lui indiquer la maison où je suis né, elle lui avait répondu avec hauteur : « Jouhandeau, je ne connais pas. » D'en héler une autre qui passait, toute en noir, le visage pâle. En l'entendant prononcer mon nom, elle serait devenue blême et lui aurait décoché, l'air en bataille, d'une voix volontairement durcie : « Marcel Jouhandeau. Il habitait bien tout près de chez moi, mais, monsieur, ici personne ne le connaît ni ne veut le connaître, on ne le voit pas. On voudrait l'oublier. C'est un malfaisant. »

Malgré le témoignage qu'on m'a rendu, j'ai croisé, en effet, dans mes allées et venues bien des gens féroces, pour qui ma gloire n'est qu'une espèce de honte et peut-être la gloire tout court, et je ne suis pas éloigné de penser qu'ils sont dans la vérité.

J'ai rapporté de Guéret un douloureux lumbago, et Céline a beau me labourer l'échine avec la pointe d'une épingle, avant de m'enduire d'un onguent, le mal persiste, mais Madame n'entre pas dans ces détails. Elle exige à midi que nous montions les plats et dressions la table au chevet du lit où elle est installée, vêtue de pourpre, comme une impératrice. Le soir, elle dîne dehors avec son physicien. Nous ne l'apprenons qu'à la parade qui précède son départ.

Céline alors : « Si nous allions au cinéma ? » J'oublie ma douleur pour lui faire plaisir, et le lendemain notre escapade nous sera reprochée comme un délit. Tout est permis à Madame. Aux autres rien, que de la servir.

En même temps, il n'échappe ni à Céline ni à moi que la photographie du physicien a changé de place. De l'étagère elle est descendue sur la table de chevet, en tête à tête.

Je n'y avais d'abord pas tellement pris garde, mais quand nous voilà installés tous les trois pour le déjeuner, cette image se trouvant juste en face de moi me cause un tel effet que j'en ai perdu l'appétit, le souffle et la parole. Plus de concert possible. Une confrontation silencieuse, avant que je me retire sur la pointe des pieds.

Qu'on ne se gêne pas, je l'admets ; que, vingt-quatre heures après mon retour, sans qu'on se soit informé de ce qui s'était passé au cours de l'événement le plus important peut-être de ma vie, on me fausse compagnie, il y a là plus que de l'insolence ; mais ce qui passe l'imagination, c'est cette photographie en vedette avec affectation, parmi tant d'autres qui offensent mon amour-propre ; il y a là je ne sais quoi d'intolérable. Peut-être Élise ne veut-elle pas vous blesser. Elle blesse. Il suffit, pour qu'on ne puisse plus garder ce masque d'indifférence qui permet de traverser les gémonies sans drame. A visage découvert, certains passages relèvent de la tragédie.

Je ne crois pas qu'on puisse aller plus loin que moi dans le sentiment du néant de tout. Quand je voyage, peu à peu, à mesure que j'avance, les paysages, les visages, les conversations, en se superposant, s'annulent. Ah ! si je pouvais demeurer où il me plaît !

Comment ne pas être sensible sans cesse au fond d'ignominie sur lequel se détachent nos mérites ?

Ne pas faire un drame, où il y a de l'inévitable.

Ne pas renoncer au mieux, parce qu'on frôle parfois le pire.

Obtenir de soi, peu à peu, ce qu'on ne peut consentir tout de suite.

L'âme comme le cosmos a son zénith et son nadir.

Ce qui importe, c'est l'élan, et plus il est empêché, difficile au départ, se montrer moins sévère. Sans mansuétude, on se décourage.

Ce qui m'étonne chez moi, c'est, sous mon apparente fragilité, une résistance physique presque invincible. Depuis un mois et durant ce voyage, aucun repos. A peine si je dors. Je mange et bois n'importe quoi sans malaise. A peine de lassitude. Le physique emporté par le moral au trot, au galop.

C'est l'épée qui donne au fourreau sa fermeté.

La prière constante et totale, sans le dire, voilà peut-être ce que je connais. Une sorte de tension, d'orientation vers Dieu.

Les tentations, c'est le dehors. Elles effleurent les sens, galvanisent l'imagination, mais ce n'est que la surface qui est émue. L'ordre intérieur n'est pas dérangé, si on l'a une fois en soi installé.

Il s'agit de s'opposer du dedans à l'invasion, en colmatant à mesure les fissures.

Je ne sais ce qui s'est passé hier soir. En un clin d'œil ma sérénité a été troublée. La nuit entière, j'ai été assailli par les démons d'autrefois qui depuis si longtemps m'oublièrent. Saint Antoine, certes, n'eut pas affaire à des visions plus provocantes. Toute la nuit, je me suis retourné dans mon lit, sans trouver le sommeil. Toujours la même attitude m'obsédait du même corps, tordu par le désir.

Qu'est-ce que la vertu, si un coup de vent l'emporte et nous reporte en arrière, comme si, à peine assuré d'avoir échappé pour toujours au naufrage, on s'y trouvait tout d'un coup et avec plus de violence et de

danger que jamais, exposé. Il n'y a qu'un moment, fier d'être au port, on se croyait immunisé par des années de chasteté, et on s'aperçoit qu'elles ne nous ont rendu que plus sensible à ce qu'on croyait devenu étranger à soi. Tout se présente comme pour contrarier tant de présomption. On dirait que plus longtemps a duré le jeûne, plus impérieux se manifeste l'appétit.

Au calme absolu sans transition succède une sorte de séisme. On s'arc-boute contre soi-même. On ferme les yeux. Rien n'y fait. La vision satanique est en moi. D'abaisser les paupières ne fait que la rendre plus présente, plus intime, sans distraction. Le corps a beau demeurer immobile. Des démons invincibles, parce qu'insaisissables, vous harcèlent de toutes parts, qui, plus on les refuse, plus pressants ils s'imposent.

La rencontre d'un obsédé sexuel m'a fait du bien. Je l'observai de près, je l'ai laissé parler. S'il était beau et bien portant, j'aurais eu moins de peine à me représenter le plaisir que ceux dont il recherche la compagnie prennent avec lui. On imagine mal les rencontres qu'il peut faire, la sincérité des complaisances qu'il obtient. Oh ! sans doute sa culture, sa finesse, ses délicatesses, sa recherche obstinée de la beauté et de la passion le rendent cent fois supérieur aux monstres qui le dupent. En est-il plus excusable ? Sa manie a je ne sais quoi de dérisoire qu'il poursuit, barbare, sans repos ni fin. Quel enfer !

On veut bien admettre qu'il ne puisse demeurer seul, qu'il recherche la société de son semblable, l'intimité avec son semblable ; qu'être de chair, il se plaise en la compagnie d'un être de chair ; encore faudrait-il que cette sorte de liaison fût réglée par la raison, qu'elle reposât sur un mutuel attrait, que, recherchée par lui, elle ne supposât pas de la part de l'autre un marché honteux, des concessions faites par intérêt, qu'elle

n'appelât pas des suites voisines du déshonneur et un risque funeste. Il se récrie que le danger est une amorce de plus. Quand le ressort d'une aventure est le vice, la fin, la rançon n'en peut être que le désespoir.

La sensualité est certes un monde cohérent. On peut s'y enfermer, y découvrir des perspectives étranges, des horizons troublants, merveilleux, y éprouver d'inexprimables joies, mais ce n'est là qu'une vision partielle de l'Univers, un aspect de la vie, le plus abject, la connaissance exclusive de l'abîme.

L'hémisphère d'En Haut réserve d'autres surprises, d'autres ferveurs. La difficulté, c'est d'en instituer d'abord malgré soi, en soi, l'usage, et d'amener l'âme à la contemplation et la contemplation à solliciter, à susciter de l'infini le seul objet qui soit digne de nous, si nous ne sommes pas seulement des êtres de chair.

*10 juin. Munich.*

Au dîner, M. Le Tellier et M. Kemp me demandant de parler de Chaminadour, je fais le portrait de l'abbé Mirguet, notre Archimède. Je dis comment sa domestique le vit entrer un jour transfiguré. Elle servait sa famille depuis un quart de siècle. Tous morts, il demeurait son seul maître : « Maintenant, Mélanie, lui dit-il, je n'ai plus besoin de vous. Je n'ai plus besoin de rien. » Elle venait de mettre le couvert pour le déjeuner. Il lui glissa dans la main une somme importante pour s'acquitter envers elle et elle partit pour ne plus revenir. Depuis, le couvert est toujours dressé dans la salle à manger comme Mélanie l'a laissé. Jamais l'abbé Mirguet ne s'est plus assis à table pour manger, vivant de broutilles, de pain, de lait et de fromages dans la cuisine. C'est à partir de ce moment qu'il a négligé aussi de prendre soin de son vêtement qui est si verdi et déchiré

qu'on dirait çà et là, aux bords du col et des manches, de la dentelle. Ainsi désormais sans souci matériel, et traçant des figures sur le sable des chemins, a-t-il voué son esprit au seul culte des plus hautes spéculations mathématiques et son âme à une prière sans cesse, sans paroles et sans fin.

Ensuite, on m'a interrogé sur les Kraquelin. Dans la conversation affleurent souvent des éclats de vérité qu'on ne retrouvera plus avec le même bonheur, une plume à la main. Il s'agit, pour être un causeur attachant, de s'installer sur le trépied comme autrefois la Pythie et, la voix altérée par la ferveur, on trouble tout ce qu'elle touche, en même temps que chaque phrase fait mouche. On trouve ou on ne trouve pas toujours d'emblée le mot propre, l'image qui étonne. Je vais essayer d'écrire ce que j'ai dit, mais, le cercle des convives rompu, l'accent de l'incantation n'est plus permis.

Oui, c'est vrai que le père Kraquelin, paralysé dans son fauteuil qu'il ne quittait même pas pour dormir, quand il donnait avant midi chaque jour des leçons de violon au petit garçon de dix ans que j'étais, représentait à mes yeux le Père Éternel. Il avait, certes, plus de majesté que les images du catéchisme n'en prêtent à Dieu. S'il n'était pas d'une manière explicite pour moi ce que je dis, je le sentais d'une manière confuse. Peu importait aussi bien que notre musique sentît le pipi, la cadence des duos que nous exécutions côte à côte avait je ne sais quoi d'ineffable et d'irremplaçable qui m'initiait et m'invitait à l'audition d'accords plus parfaits. La merveille, c'est que la mauvaise odeur qui l'entourait ne diminuait en rien le respect que m'inspirait ce Titan à la barbe de fleuve, dont chaque jambe de pantalon avait l'ampleur d'une crinoline.

On ne saurait dire ce qu'était M^me^ Kraquelin, l'épouse de cette sorte d'Éole. Jamais on ne les trouvait ensemble. Elle circulait dans l'escalier comme une messagère,

sans poids, les pieds cachés sous sa robe traînante et les mains dans les manches, un nuage qui s'effaçait devant vous, l'humilité en personne.

Amélie et Marie se partageaient le rez-de-chaussée. Marie, l'aînée, petite et bossue, promenait dans les ténèbres de la chambre sans fenêtre, à la lueur d'une bougie, sa belle tête exsangue, auréolée de cheveux d'argent, comme une tête coupée, posée de guingois sur ses épaules carrées et renversées en arrière, ce qui l'obligeait à regarder habituellement vers le Ciel.

Amélie, grande et svelte, élégante dans ses vêtements de pauvresse, vous présentait son visage émacié comme un vieil émail byzantin où s'enchâssaient ses yeux, pareils à d'énormes escarboucles. Giletière de son métier, elle ne se déplaçait que pour aller du comptoir où elle taillait ses coupes à la machine à coudre. Sa silhouette barbare, mérovingienne, que rendaient plus imprévues les basques d'une jaquette séculaire, se détachait sur des murs couverts d'instruments de musique, violons, clairons, clarinettes, bassons. La crasse répandue partout et surtout sur les vitres les avaient rendues si opaques, déjà vertes qu'elles étaient, que tout ce qui était blanc dans la boutique paraissait diaphane et les mains d'Amélie presque lumineuses.

Comme souvent les gens peu soucieux de l'hygiène essentielle, les Kraquelin avaient des délicatesses à eux. Par exemple, ils ne mangeaient aucune viande sans l'avoir lavée avant de la cuire, ce qui amusait tout le quartier.

On se souvient peut-être de Paul, ce frère puîné de Marie et d'Amélie, élancé comme un lis, pâle et translucide comme un cierge. Ses mains dégingandées étaient faites comme exprès pour jouer du piano. Je n'ai jamais vu personne toucher un clavier avec plus d'aisance, avec une aisance où il entrait quelque chose de méca-

nique, d'animal, de diabolique, avec une volubilité plus spontanée que savante, plutôt saccadée que rythmée. Eh bien ! après soixante ans d'absence, je l'ai retrouvé, lors de mon dernier séjour à Chaminadour, mais quelle ne fut pas ma surprise. Il gravissait, tout rabougri, à quatre pattes la rue des Gayes, avec l'air d'un quadrupède fourbu. Les rhumatismes lui ont cassé les reins. Impossible à lui de se redresser. Son front, son visage de lapin mort rase maintenant le sol, et ses longs bras traînent lamentablement, un peu comme les chimpanzés marchent sur les mains.

Depuis que tous les siens sont morts, il a vendu en viager à une charcutière sa maison, à charge à elle de le loger, de le nourrir, de le blanchir et de l'éclairer jusqu'à sa mort. Il y a quinze ans que dure ce marché, et la charcutière est assez bonne pour ne pas plus se lasser de faire vivre Paul que lui de vivre.

J'avais suggéré à Henri Sauguet de faire un tour à Guéret, pour acheter les partitions inédites du Père Éternel. Il y a certainement là un folklore inépuisable, mais les gens sont sourds quand vous parlez d'or, et les héritiers de la charcutière envelopperont leur lard et leurs jambons du papier à musique où sont enregistrées les mazurkas et les valses qui ont bercé mon enfance et fait danser nos grand-mères.

A propos des Kraquelin, si je m'examine sur ce qui les a irrités si fort dans ma *Chambre sans fenêtre* (et je ne suis pas éloigné de leur donner raison), c'est que j'aie osé prétendre qu'entre Amélie et Paul il y avait une si grande différence d'âge qu'on pouvait penser qu'elle était plutôt sa mère que sa sœur. Cette insinuation perfide, où affleurait un soupçon gratuit d'inceste, dut sembler à ce point sacrilège qu'il faut comprendre qu'on m'ait maudit.

Il est difficile de dissocier, même de distinguer parfois ce qui relève de la sensualité et ce qui relève de l'esthétique, de faire le départ entre l'émotion que vous causent une peinture, une sculpture et celle qu'on éprouve en présence d'un beau visage ou d'un beau corps.

J'ai trop compris et goûté la splendeur de l'édifice charnel pour cesser tout d'un coup d'en subir l'attrait. Si je devenais indifférent tout à fait à ce qui m'a ému tant et tant aussi bien, peut-être ne serais-je plus moi ou je serais à tenir pour mort. Il suffit de renoncer à tout désir, mais comment s'empêcher de frémir, de trembler ?

En devenant péché, le mal entre dans un ordre sacré, qu'il viole, mais reconnaît.

Le corps humain est une si parfaite réussite qu'il est bien permis d'arrêter longtemps sur lui son regard, sa contemplation, avant de passer au-delà.

Un amour parfait, même si l'objet en est indigne, trouve sa pleine justification en lui-même.

Nous ne choisissons pas nos amis plus que notre femme. Quelqu'un nous les destine, nous les désigne, et peu à peu ils se révèlent eux-mêmes, et nous ne pouvons nous en détacher, bien qu'ils nous restent étrangers.

Pourquoi faut-il être encore si loin de la mort, quand rien plus ne me cache la réalité cruelle, quand je vis déjà dans la tombe, réduit à peu près à mon squelette, en la compagnie d'une Élise qui me ronge plus impitoyablement que les vers à venir ?

Samedi, parce que je m'étais absenté, sans lui dire où j'allais, en tête à tête avec Céline, elle a osé l'instruire sur mes mœurs passées. L'enfant me regarde main-

tenant comme une bête curieuse à la ménagerie.
Rien ne m'avait paru en elle jusqu'alors plus monstrueux, excepté d'en avoir peut-être aussi informé ma mère.

Dans mes désarrois, il m'arrive de me tourner vers ma chienne avec une si grande tendresse qu'elle détourne la tête, en fermant les yeux, comme gênée, comme s'il y avait dans mes élans une inconvenance, mais tout de suite après je la surprends qui me regarde de loin fixement comme en extase.

Il y a un attrait dans la terreur, je veux dire que sous la terreur se cache souvent un attrait ou trop vif ou trop scandaleux pour qu'il ne fasse pas peur et qui se défend par là. Par exemple, quand j'étais jeune garçon, mon père m'appelait *Jean la fille*, parce que je ne me plaisais qu'en la société des fillettes de mon âge, mais si je fuyais les garçons, ce n'était pas parce que je les détestais, mais parce qu'ils m'attiraient trop.

Il me semble que le Monde est proposé à chacun pour qu'il s'en explique l'énigme. Que chacun est libre de l'interpréter à son gré, mais que nous serons jugés sans doute sur la grandeur ou la misère de nos vues.

Il est curieux que je ne me sente jamais assez fatigué pour me reposer dans le désordre. C'est plus fort que moi. J'efface les traces de mon passage dans la mesure où elles ont dérangé quelque chose. Je songe sans doute à ma grand-mère maternelle qui balayait sa maison, avant de se coucher, disant : « Si le feu prenait à la maison cette nuit, il faut que tout soit bien rangé pour brûler. »

On ne sait pas d'où l'on vient. Le matin, quand on se réveille, des bribes de rêves vous hantent. Sans savoir toujours de quoi il s'agit, on est troublé. On aperçoit un pan de mur, un paysage, à la dérobée une figure. On soupçonne un drame obscur où l'on vient de jouer un rôle de premier plan. De tout cela on a perdu la clef. C'est un rébus.

On ne sait pas d'où l'on vient davantage, si l'on songe à la préhistoire de notre chair et de notre conscience. Les souvenirs d'enfance restent flous, imprécis, et ceux qui ont précédé notre naissance et notre conception et en deçà. Il y avait bien quelque chose de nous quelque part dans l'espace et dans les avenues les plus lointaines du temps. Nous n'en savons rien. Cependant, parfois quelque chose d'étrange nous alerte qui représente peut-être un message de ces autrefois lointains qui n'ont peut-être pas cessé d'être présents, qui ont sans doute laissé en nous des traces profondes.

*26 juin 59.*

Je reçois aujourd'hui une lettre d'Émilie que je croyais morte et qui doit être en religion quelque part.

« Le bruit court que tu as été mon amant. Qu'en penses-tu ? »

J'ai répondu qu'il était bien temps d'instituer ce débat, quand l'éternité nous guette.

Dieu seul sait ce qui s'est passé entre elle et moi, ce qu'elle a voulu faire de moi et ce que j'ai refusé d'être pour elle. Si je l'avais suivie où elle prétendait me conduire, en renonçant trop tôt à la libre disposition de moi-même, j'aurais manqué ma vie.

La plupart des femmes n'existent que pour faire de l'homme qu'elles convoitent leur proie. Elles n'en savent rien, elles n'en conviendront jamais, pas même dans le sein de Dieu. C'est en quoi leur mauvaise foi

diffère de la nôtre. Sur de certains sujets il y a la même incompatibilité entre elles et la Vérité qu'entre le jour et la nuit.

Je me trompe à tout instant sur le lieu et le temps où je demeure comme si je rêvais ma vie. A midi, quand je dois descendre mettre le couvert, je cherche le bouton électrique, pour éteindre le jour.

Le concierge du 9 vient de mourir. Je lui avais parlé la veille dans la rue. Comme il est étrange de se mouvoir avec un pareil naturel dans un monde que l'on va quitter. Le tragique de notre inconscience n'est sensible qu'à Dieu. Combien d'années, de jours, d'heures me séparent de ma fin ?

*(A suivre.)* MARCEL JOUHANDEAU

# LA TÊTE

*Du côté de Pujol.*

Le cadran phosphorescent du réveil marquait deux heures moins cinq. Pujol posa les mains sur son ventre ; il lui semblait qu'il frémissait, se soulevait, que les boyaux se gonflaient.

« Qu'est-ce que c'est encore que cette saloperie ? »

Il se coucha sur le côté droit : la douleur devint plus vive. Pujol se leva, vint à la porte à tâtons, l'ouvrit, chercha du bout des doigts, contre le mur, le bouton électrique et alluma. La chatte dormait dans le fauteuil de la salle à manger.

« Elle en écrase. »

Pujol alla au cabinet, en ressortit, sans résultat.

« Ce n'est pas des coliques ordinaires ; c'est quelque cochonnerie. Tout à coup la tuyauterie pète et on vous jette sur le billard, enveloppé dans le linceul. »

Il vit la salle d'opération, des hommes vêtus de blouses, le visage sous le masque, et l'éclat de l'acier.

En retournant vers la chambre, il caressa la chatte qui entrouvrit les yeux.

« Tu t'en fous, toi, bien peinarde sur ton coussin. »

La chatte répondit en mettant son moteur en marche, mais elle devint silencieuse soudain, se dressa sur ses pattes, raide, les reins creux : derrière le rideau de mousseline de la fenêtre se tenait un mâle énorme, à la fourrure terne, à la pointe des oreilles rogneuses. La

chatte bondit ; le couple sauta sur la terrasse, dans le noir.

« Elle va faire la gourgandine, enceinte comme elle est ? Ah ! les mœurs ! Et Mado laisse la fenêtre ouverte pour que cette garce coure la pretentaine. »

La douleur monta, aiguë, droite, jusque dans la poitrine, pareille à un fer de lance.

En se recouchant, Pujol réveilla Mado.

« La chatte est partie avec le gnafron du voisin. Nom de Dieu, pourquoi laisses-tu la fenêtre ouverte ?

— Pour qu'elle puisse rentrer, répondit Mado. La nuit dernière, elle l'a passée dehors.

— C'est ça ! Et tous les chats du quartier n'ont qu'à aller dans la cuisine et se servir !

— Pourquoi tu t'es levé ?

— J'ai des coliques terribles. Je sais pas ce qui m'arrive, mais je crois que j'en tiens. »

Mado se mit sur le dos, jambes écartées, chemise de nuit remontée.

« Quel voisin ? demanda-t-elle.

— Langlade.

— Il est affreux. »

Pujol se dit : « Elle doit parler du chat. »

« On dirait une gargouille », dit-il.

Puis, pensant qu'elle n'avait pas compris :

« Enfin, un monstre. Ça me fait drôlement mal là-dedans. On dirait que ça remue. »

Il caressa la peau de son ventre, fraîche.

« Dans l'état où elle est, c'est pas bon qu'elle coure la nuit, dit Mado.

— Alors, c'est tout ce que ça te fait que j'aie des coliques ? En somme, vous vivez avec une femme depuis quinze ans et, quand vous souffrez, ce qui l'intéresse uniquement, c'est sa gnafronne ! »

Il avait sa voix dure, serrée, aussi Mado jeta du lest :

« Tu as tellement mal ? »

Trop tard !

« Qu'est-ce que ça peut te faire ?

— Tu as pris froid, peut-être ?

— Froid ? Un drôle de froid ! »

Il se retira au bord du lit.

Ce n'était pas la première fois qu'il découvrait que Mado lui préférait la chatte. Et depuis quelque temps elle ne lui prenait plus le bras quand ils sortaient. Il lui semblait qu'elle s'éloignait, et il souhaita être seul. Il se vit dans la maison déserte, mourant dans la nuit après s'être traîné sur la terrasse.

« Tu veux que je te fasse une tisane ? »

Il ne répondit pas. Tout venait trop tard. La douleur était si violente que des gouttes se mirent à couler de son front. Mado glissa une main, tenta de l'appuyer sur sa cuisse, mais il la repoussa.

Pas de pitié !

« Dors !

— Maintenant que tu m'as réveillée !

— Nom de Dieu, ne saute pas comme ça !

— Eh ben, quoi, je me tourne.

— Tourne-toi doucement, pas comme une baleine ! »

Mado se coucha sur le côté gauche et ne tarda pas à ronfler. Avec le bord du drap, Pujol essuya son front.

« Ce doit être une péritonite ou quelque chose dans ce goût-là. Un trou dans l'intestin. Ou alors un nœud. Une occlusion. »

Dans la chambre, il n'y avait que deux lueurs, celle du cadran et celle de la lampe électrique de poche dont le grand œil vert continuait à briller sur la table de nuit : une chatte borgne.

Peu à peu la douleur s'apaisa ; Pujol eut l'impression que son corps l'abandonnait. Il s'endormit à son tour.

*Du côté de Mado.*

Le lendemain matin, voilà le vieux qui gueule dans l'olivette :

« Mado ! Mado ! Viens voir ! Ça vaut la peine ! »

Et Mado se dit : « Qu'est-ce qu'il lui arrive encore ? Qu'est-ce qu'il a bien pu trouver ? »

Elle sort de la chambre où elle faisait le lit et elle va au bout du jardin. Le vieux était accroupi, un petit bâton à la main, devant un serpent blanc, mince, long. Elle regarde d'un peu loin, parce que Mado et les serpents, ça fait deux ; le vieux n'en a pas peur, mais elle si. Elle les craint drôlement.

« Qu'est-ce que c'est ? » elle demande, histoire de dire quelque chose.

Ces bêtes qui passionnent le vieux, ça la laisse froide.

« Ça, dit le vieux, c'est un ver. Un ténia. »

Il a toujours de ces noms !

« Et où l'as-tu trouvé ? » elle demande. Toujours pour alimenter la conversation, sans plus.

— Dans mon trouduc », dit le vieux.

Tel que ! Comme il aurait dit : sous un figuier. C'est alors que le serpent s'est mis à remuer, à se couper en plusieurs morceaux.

Mado pensait que le vieux plaisantait, mais pas du tout ; il ajoute :

« Le ver solitaire, tu sais pas ce que c'est ? Qu'est-ce qu'on t'a appris à ta pension ? »

Puis il s'est mis à mesurer avec des herbes.

« Il fait bien un mètre cinquante, il dit. Il est presque aussi grand que moi. Va me chercher le dictionnaire. Et au trot ! »

Qu'est-ce qu'il voulait faire avec le dictionnaire, c'est ce qu'elle s'est demandé, Mado, quoique, avec le vieux, elle ait appris à ne s'épater de rien.

Elle revient avec le Petit Larousse illustré ; le vieux tourne les pages et tout à coup :

« Le voilà ! il crie. Le salaud a pas sa tête !

— Qu'est-ce que ça peut te faire qu'il ait pas de tête ? »

Mais le vieux était si excité qu'il n'a pas entendu.

« Le salaud ! il répétait. Me faire ça à moi ! »

Après il s'est un peu calmé et il s'est expliqué.

« Tu vois un peu ce que c'est que ces ordures ? Quand ils se sentent en danger, ils laissent filer leur corps et ils gardent la tête. Au bout de quelques mois ils se refont, tranquilles comme Baptiste. Et tant que tu as pas la tête, tu es marron. Tu te rends compte des ravages que ça peut faire un outil de ce calibre ? J'étais complètement infecté. C'est gai d'être transformé en bocal ! Il y a de quoi avoir honte. Dans les pays civilisés, le jambon on le met à l'abri ; chez nous on le laisse en plein air pour que les mouches sachent où pondre leurs œufs. Et sais-tu pourquoi, Mado ? »

Il levait son livre dans le soleil ; ses petits yeux noirs ressemblaient à des morceaux de braise.

« Parce que personne n'a de sens civique. C'est la foire d'empoigne ; chacun veut bourrer sa tirelire en vitesse. Alors, toi, tu t'enfiles la tranche et la larve avec. »

Il faisait un vacarme terrible, et que la France était mise au pillage par des bandes, comme au Moyen Age, et que, pendant que les uns trichent avec les impôts, les autres attrapent le ténia et se le gardent durant des années, avec des troubles, des nausées, des angoisses, des anémies, des furonculoses auxquels ils ne comprennent rien jusqu'au jour où, par hasard, ils découvrent qu'ils ont fait un anneau ou cinq cents.

Enfin, bref, tout un réquisitoire. Il faisait de grands gestes sous le figuier, avec une tache de soleil juste sur le crâne.

« Et un beau jour, il gueulait, qu'est-ce que tu aperçois ? Ce gaillard ! »

Il le montrait du bout de son bâton.

« Ce plésiosaure de la vermine, ce géant des profondeurs ! »

C'est qu'il parle un drôle de charabia parfois. Puis il a regardé sa montre.

« A partir d'aujourd'hui, huit heures et demie, plus de porc dans la baraque. Tu as bien compris, Mado ? Mets-toi bien ça dans ta petite tête : je ne veux plus les fréquenter ; nous ne nous connaissons plus ; chacun de nous restera sur son trottoir ; nous ne nous saluerons même pas. D'ailleurs il suffit de voir cette ignominie dans sa soue pour comprendre que c'est une bête qui n'est pas bonne à donner aux chiens ; les juifs et les musulmans ont bien raison de cracher dessus. Tu as entendu, Mado : plus de cochon à ma table. Je ne l'admettrai sous aucun prétexte, même s'il faisait des bassesses pour être reçu ! »

Il criait comme un sourd au bout de l'olivette, du côté de la vigne. Par une journée de juin, toute bleue.

Puis il reprend son livre.

« Il a des lunettes, il dit. Une vraie tête d'intellectuel. Ou de Martien. Non, mais regarde ! »

Mado se penche sur le dictionnaire et s'aperçoit que, en effet, il a une drôle de touche, avec des ronds autour des yeux. Il avait raison, le vieux. En tout cas, il était pas beau à voir, c'est Mado qui vous le dit.

« Une physionomie d'existentialiste ou d'avant-gardiste, continue le vieux. On comprend que ce soit pas facile de le déloger ! Il doit en connaître des combines, ce gars-là ! On voit qu'il a étudié. Il me rappelle quelqu'un, mais je vois pas qui. Ça me reviendra. »

Ensuite il se met à lire son bouquin en marchant dans l'allée, entre les vignes, les oliviers, les figuiers... Par moments il a l'air d'un curé ou d'un pasteur, surtout quand il a son chandail noir, à col roulé.

« Le plus dur c'est d'avoir la tête, il dit. Ce faux frère

se la rentre dans les épaules et adieu ! Je vais demander à Fagerolle de me la sortir. Et depuis combien je l'ai, ce type ? »

Comme si Mado avait pu le savoir. Il vous pose de ces questions !

« Un an ? Peut-être plus. Un mètre cinquante, ça se fait pas en un jour ! Tu te crois bien tranquille ; tu vas, tu viens, et un beau jour tu apprends que tu as un zigoto comme ça à l'intérieur. Du sacrum jusque dans la gorge. Ou presque. Mais ça ne se passera pas comme ça ! Aux armes ! Aux armes ! »

Il arrive en courant à la villa, se laisse tomber dans un fauteuil. Mado passe dans la chambre pour achever de faire le lit, et elle l'entend qui dit :

« Voilà ce qui nous attend à tous les tournants. J'aurais dû prévoir qu'il aurait une tête pareille, avec des cheveux gras qui lui tombent dans le cou. Vous marchez, digne ; on vous salue comme quelqu'un de respectable : total, vous êtes deux, l'un dans l'autre. C'est discret ces squatters, ça marche sur la pointe des pieds. Un locataire qui ne manque pas de surface. Et avec un binocle ! »

Là, Mado s'est mise à rire, mais à rire tellement qu'elle a dû s'asseoir sur le lit. C'est bien simple, elle en pleurait.

Le vieux vient sur le seuil et la regarde, étonné, puis lui aussi se met à rire. Mado essaie de lui expliquer : « C'est les cheveux et les lunettes... » mais les mots s'étouffaient dans sa gorge. Et lui, qui peut parler tout en riant, dit :

« Tu as raison, Mado. Comment veux-tu prendre ça au sérieux ? Ça dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Des milliards d'années-lumière autour et un ténia à l'intérieur ; il y a de quoi nous en boucher un trou, pas vrai ? »

Qu'est-ce que c'était encore que cette histoire de lumière ? Mais Mado ne s'en souciait pas ; elle riait à en

être malade. Elle aurait bien voulu s'arrêter, mais pas moyen : elle repensait aux cheveux.

C'est alors que le vieux s'est assis sur le lit, lui aussi. Il a pris Mado par les épaules et tous deux se balançaient d'avant en arrière en poussant de petits cris. Si quelqu'un était entré, il les aurait crus fous. Heureusement que personne n'est venu. Et quand le vieux a cessé de rire :

« Tu as raison, Mado, il a dit. Pour ces choses-là, c'est toujours toi qui as raison. Tu as gardé quelque chose de sain, de primitif, d'animal. »

Il vous fait de drôles de compliments les rares fois où il vous en fait. Vous ne savez pas trop si c'est du lard ou du cochon.

« Et puis, regardez-moi ça ! » ajoute le vieux.

Il lui a soulevé sa robe de chambre, que pour ça il s'y entend ; il a retourné Mado et il s'est mis à l'embrasser.

« Pas de ténia, il dit, du moins je crois. C'est pur, c'est frais, c'est dur. Du premier choix. Il y a des abrutis qui en font une injure et qui ne les valent pas. »

Elle sentait sa barbe qui piquait comme un oursin, et elle continuait à rire pendant que le vieux l'embrassait comme du bon pain.

« Qu'est-ce que je deviendrais sans toi ! »

Elle avait l'impression qu'il parlait à son derrière, ce qui la faisait rire encore plus. On lui a tenu pas mal de conversations dans la vie, mais jamais comme celle-là. Comment voulez-vous prendre un homme pareil au sérieux !

Ce même soir il rapplique de la ville avec deux flacons, qu'il pose sur le buffet de la salle à manger.

« Voilà ! il dit. Avec ça il va y passer, et en vitesse. Demain, dès que je me lève, je m'enfile celui-là d'abord et celui-ci ensuite. »

Il met un pouce sur sa bouche et il sonne une sonnerie militaire en faisant le tour de la table.

« On verra qui aura le dernier mot ! Et je veux que le café soit prêt, parce que pour boire ces cochonneries, c'est pas facile. Fagerolle m'a dit : « Vous avez quatre- » vingt-dix-neuf chances sur cent. » Demain, au lever du jour, en avant ! »

Vous auriez cru qu'il allait faire un exploit.

« Mado, quand je serai seul, je me sentirai un autre homme. Du balai et que ça saute ! Chacun chez soi ! »

Enfin, tout un tintouin dont vous n'avez pas idée. Vous le saviez qu'il avait un ténia, comme il dit ! Il ne passait pas inaperçu ! Et avant de s'endormir :

« C'est la dernière fois que nous couchons à trois. Désormais, de la tenue, on restera entre nous. »

Sur ce il s'est mis à ronfler. D'ordinaire, pas plus tôt couché il dort jusqu'au matin d'un sommeil rond, comme celui des chiens. Parce qu'il a un estomac d'acier ; rien ne lui fait mal. Les andouillettes à la tomate il aime ça, c'est tout dire, que si Mado en prend deux cuillerées elle a des aigreurs toute la nuit. Et le lendemain il se lève frais comme un gardon. Il est en fer, le vieux.

Donc, le jour suivant, Mado reçoit une grande tape sur les fesses.

« Et le café, dit le vieux, ça vient ? »

C'est affreux d'être réveillé comme ça ; mais faire le café c'est au-dessous de la dignité de monsieur.

Sitôt arrivée dans la cuisine, elle l'a sur les talons.

« Que ça saute ! Que ça saute ! » gueulait le vieux.

Mado l'a mal pris ; elle lui a répondu que si de bon matin il venait lui casser les pieds, elle laissait tout tomber. Il se l'est tenu pour dit et il est allé attendre dans la salle à manger, près de ses bouteilles. Il a commencé par s'en enfiler une, la plus petite.

« C'est pas mauvais, il a dit ; tu dirais de l'huile rance. Ça c'est pour le tuer. Et dans un quart d'heure, deuxième offensive. »

Il s'est mis à tourner autour de la table en vitesse, soi-disant pour que la drogue agisse plus vite.

« Fagerolle m'a dit qu'il avait la tête pleine de crochets, mais crochets ou pas, il faut qu'il y passe, comme une lettre à la boîte. »

Un quart d'heure plus tard il a pris sa purge, puis trois tasses de café bien fort, comme il l'aime. Et il attend. Une demi-heure, une heure, une heure et demie, deux heures : toujours rien. Alors il a commencé à s'inquiéter.

« Tu verras que cet abruti de Fagerolle s'est trompé d'étagère. Deux heures ! J'ai jamais vu ça ! Et le plus fort c'est qu'il m'a dit : « Je vous donne quelque chose » de raide, parce que l'effet de surprise compte pour » beaucoup. » Tu parles d'une surprise ! »

C'est seulement après deux heures et demie qu'il s'est levé en vitesse de sa chaise.

« Je cavale au fond de l'olivette, c'est plus sûr pour le constat. Mais je crois que c'est trop tard ; tu verras qu'il n'y aura rien. »

Et il part en courant. Quand il est revenu, rien qu'à le voir vous saviez que c'était raté.

« Rien, il dit. Fagerolle a dû me donner un fortifiant pour intellectuels. »

Il s'assied, se relève presto.

« Il faut que je reparte ! » il crie.

Et le revoilà qui se met à courir au milieu des vignes, des cyprès, des oliviers. Elle n'aurait jamais pensé, Mado, qu'il puisse être si leste. Une vraie gazelle. Il revient.

« Toujours rien ! »

Alors, Mado, histoire de le remonter :

« Tu vas voir, la prochaine fois ce sera la bonne. »

Mais elle sentait qu'il n'y croyait plus. Il a haussé les épaules.

« Fagerolle m'a refilé ce qui lui est tombé sous la main. Pourtant je lui avais demandé de l'huile de ricin.

Il m'a regardé comme un type qui retarde. « Nous » avons mieux, il m'a dit, plus moderne. » Parbleu, l'huile de ricin tu l'as pour presque rien ! Et il me dit : « Vous n'êtes pas fasciste. » Tu vois le genre ! Seulement, maintenant, la tête c'est pour mes pieds, et lui il se contente de tourner la manivelle de son tiroir-caisse. »

Soudain il se lève, saute sur la terrasse, s'arrête un moment, puis repart ventre à terre en gueulant :

« Cette fois je crois que je le tiens ! »

Il est resté plus longtemps, et Mado s'est mise à attendre, curieuse tout à coup, trouvant que ça fait suspense. Elle commençait à s'y intéresser à cette histoire de tête. Mais le vieux est revenu d'un pas mou ; il s'est laissé tomber dans un fauteuil d'osier, sur la terrasse, après avoir pris le dictionnaire.

« Il y a pas de doute, je l'aurais reconnu, il dit. Il ne ressemble pas à tout le monde. »

Mado s'est mise à rire.

« Alors, c'est tout ce que ça te fait ? crie le vieux. Son homme est dans une situation difficile et madame se tord ! Quand je mourrai, qu'est-ce que tu vas t'amuser ! »

Mado a bien eu envie de répondre que si, en effet, il faisait à ce moment-là une bouille pareille, elle ne pourrait pas se retenir. Mais ça, il valait mieux le garder pour soi ; coléreux comme il est, il aurait été capable de mal le prendre.

Au bout d'un petit quart d'heure :

« Il va falloir que je remette ça, il dit, mais sans élan. C'est gai ! Je me suis barbouillé l'estomac avec ces drogues et pourquoi, je te le demande ! »

Et au trot dans la vigne. Il était si comique, les mains sur son pantalon, que Mado s'est mise à rire de nouveau, mais cette fois il ne pouvait pas entendre.

En retournant il se tenait le ventre ; il paraissait plus gris, plus vieux, avec sa petite bouche serrée et ses yeux d'un noir terrible. Il s'est laissé retomber dans le fauteuil.

« On se demande ce qu'on fait là, hé, Mado ? »

C'est son grand mot quand il est déprimé ; il se demande toujours ce qu'on fait là.

Bref, il a fini par passer le reste de la matinée sous le figuier. Parfois, Mado l'apercevait, assis sur le petit mur de pierre sèche, qui attendait. Et quand il est revenu, sur le coup de midi :

« J'ai dû me déchirer quelque chose, il dit. Tu dirais un empoisonnement. Et monsieur est toujours là ! »

Et le vieux n'a rien mangé. Il regardait, d'un air dégoûté, Mado qui se régalait avec un fricot de veau aux champignons, bien doré, bien gras ; elle en raffole.

« Je veux être végétarien, dit le vieux, comme les Hindous. Ça c'est des gens civilisés ! Ils mangent pas n'importe quoi ; la barbaque ils la laissent où elle est. »

Enfin, bref, ce jour-là, il n'y en avait que pour les Hindous, qui sont ci, qui sont ça... qui ont la pudeur de brûler leurs morts plutôt que de les mettre au frais comme nous faisons. *Et cœtera*. Un vrai sermon. Et pour conclure :

« Plus de bêtes mortes dans cette maison ; tu entends, Mado ? »

Elle n'est pas sourde.

« Et je te prie de manger proprement ; ne te couche pas sur ton assiette, ne suce pas tes doigts. Un peu de dignité ! Ce n'est pas une raison parce qu'on est seule avec son homme pour tout se permettre. »

C'est qu'il est pénible quand il s'y met.

En tout cas, sa tête il l'a gardée. Et trois jours plus tard, quand Mado a fait un rôti de porc au four avec des petites pommes de terre nouvelles, bien croustillantes, il en a repris. Parce qu'il dit beaucoup de choses, le vieux, mais entre nous, il faut en prendre et en laisser. C'est Mado qui vous le dit.

MARC BERNARD

## LA VOIX BASSE

*Que tu me*
*Tiennes*
*Dit l'une qui est*
*En chemin*
*Pour venir*

*Que tu*
*Me tiennes bien*
*Dit celle qui va*
*Sur le chemin de toutes*

*Que tu*
*Ne me laisses*
*Aller outre*
*Dit-elle*
*Car j'ai peur*
*Quand je viens*
*De ne retourner plus*

*S'il se peut*
*Que je sache*
*Où je vais*
*En venant*
*Dans quelle eau*

*Je plonge*
*Sous quel vent*
*Je ploie*
*A quel feu*
*Je me fie*
*Quel sable*
*Est mon linceul*

*Que je sois*
*Maintenue*
*Quand l'aile*
*Se déploie*

*Que tu me fasses*
*Parler*
*A voix de femme nue*
*Quand je sens*
*Que l'on va*
*M'appeler*

*Que je n'atteigne*
*Plus*
*Les fonds froids*
*Où je sais*

*Que m'attend*
*Le promis effrayant*
*Le grand poing de pierre*

*Que je n'aille*
*Outre l'ange*
*Dans le fond*
*D'en bas*

*Que je m'arrête*
*Ou que j'arrête le mouvement*
*A temps pour*
*Ne pas dépasser l'aile*
*Ce doux point néant*
*Où je suis*
*Sublimée*
*Cendre étant mon reste*
*Fétu mon corps*
*Nuit sans étoiles*
*Nuit*

*L'ange luit*
*Que sa flamme frangée*
*Me reçoive*

*Mais cela*
*Fait un bruit de tambour*
*Battu par un dieu sourd*

*Et cela descend toujours*
*Et l'on est là*
*L'on m'attend*
*Aux paliers inférieurs*

*Soleil et nuit sont un*
*Aux étages bas*
*Le jour est sans cesse et n'est pas*
*Le fond du volcan*
*Est froid*
*Lave et bave sont un*
*Dans la fosse*
*Où je vais aveuglément*
*Quand je viens*

*Léché par le remous*
*D'un ciel inverse et gluant*
*Le grand poing que j'ai vu m'attend*

*Pour me prendre en son creux*
*Selon des formules plus vieilles*
*Que l'ancien droit de varech*
*Des mots qui ont force de loi*
*Sur les amantes en bas*
*Tout en bas*
*Depuis les âges du silex*

*Il contient mon image*
*Longue comme je suis*
*Ainsi me contiendra la tombe*
*De pierre comme lui*

*Là si tu ne me retiens j'irai*
*Quand bientôt je viendrai*
*Si bas je descendrai*
*Que j'entendrai les mots*
*Docile au droit obscur*
*Je joindrai mon image*
*Et ne ferai retour.*

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

# L'HOMME AUX QUESTIONS

Un premier coup se fit entendre à la porte, très discret. Bien qu'étonnant à cette heure de la nuit, il me laissa moins surprise qu'effrayée de ce qu'il pouvait apporter. « Mais peut-être, pensai-je alors, n'est-ce qu'un effet de mon imagination » et je demeurai assise devant ma table de travail.

Le docteur avait été cet après-midi-là un peu plus soucieux et moins bavard que les autres jours. Sans doute, la fièvre avait monté, et l'aspect des yeux de mon fils, qui n'en finissaient pas de creuser leurs trous, n'était guère rassurant. Mais fallait-il y voir une aggravation de son état ? De raisonnement en raisonnement, je tombai dans un pessimisme sans remède.

Comme pour m'encourager dans cette humeur, la chatte s'était mise à manifester une inquiétude croissante. Elle bondissait d'un meuble à l'autre, l'œil en feu, l'oreille et la patte en arrêt au moindre craquement, cherchant à attirer mon attention et à indiquer le danger qu'elle pressentait.

Au second coup frappé à la porte, elle, d'habitude intrépide, curieuse, s'apprête à disparaître sous l'armoire, puis, se ravisant, elle pose sur moi un regard chargé d'indécision et de vagues avertissements.

Je n'attendais personne, mais cet appel à ma porte, si surprenant qu'il fût, entrait bien dans l'atmosphère de mes pensées qui m'avaient jusque-là préparée à apprendre le pire. Suivant avec docilité le cours des

événements, je me dirigeai vers la porte de l'appartement et l'ouvris.

Aussitôt, je me heurtai aux ténèbres, au silence du palier désert où n'attendait aucun visiteur. Heureusement ou malheureusement ? Il me fut alors difficile d'en décider, car j'avais surtout peur.

Je pensai que peut-être la vue de mon fils, même endormi, pourrait me rassurer et me permettre, enfin, de terminer mon travail de couture. J'avais allumé une veilleuse à son chevet avant de le quitter et de fermer la porte de sa chambre afin que le bruit de la machine à coudre ne le gênât pas trop. L'image de sa figure encore plus blême et triste sous cette trop faible lumière était demeurée dans mes yeux et j'avais besoin de la revoir, avivée, même artificiellement, par une flamme plus intense.

Je pris ma propre lampe, la plus forte de toutes dans la maison, et pénétrai dans la pièce où l'enfant était couché.

Je le répète, je m'attendais cette nuit-là à apprendre le pire, à trouver mon fils étendu sur le parquet, sans connaissance, ou bien mort dans son lit. Cette appréhension m'étreignait le cœur chaque fois que j'allais le retrouver après une heure ou deux d'absence. Pourtant, je ne parvins pas à me réjouir en le découvrant assis, le dos contre les oreillers, position qu'il n'avait pu prendre depuis longtemps. La grande lampe était allumée au-dessus de lui, et il souriait pensivement à quelqu'un ou à quelque chose que je n'eus pas le courage de regarder.

Tout d'abord, l'enfant parla, d'une voix étonnamment raffermie — il fut tout de suite évident qu'il ne s'adressait pas à moi — puis une autre voix, étrangère celle-là, se fit entendre. Je fus alors bien obligée de chercher à savoir ce qui se passait.

Au fond de la pièce, il y avait un homme, assis sur une

chaise. Son aspect me parut banal : celui d'un vieil employé de bureau. Il était vêtu de noir et portait un chapeau melon sur ses cheveux gris. Appuyé sur une serviette de carton posée sur ses genoux, il prenait des notes tout en levant son visage vers mon fils avec un regard qui, au premier abord, me rassura par son manque total d'expression. Une voix de même nature que ce regard interrogeait :

« Parmi ceux de vos camarades disparus, lesquels aimeriez-vous retrouver ? »

Je vis le regard de mon fils s'allumer comme jamais depuis des années, j'entendis sa voix rafraîchie, ramenée avant la mue, énumérer des noms que je ne connaissais pas.

« Il y avait Favier, dit-il, je l'aimais bien, mais il a été moins fort que la fièvre typhoïde, tandis que Surgeon... Est-ce que ça fait quelque chose si je ne l'ai pas connu de près ? Il avait quatorze ans, on disait qu'il était parti de chez lui avec de l'argent volé à sa mère et que ça ne lui avait pas porté bonheur. C'est lui d'abord que je voudrais retrouver. Et puis Sergent, Canard, Gabiot, ils canotaient dans la même barque quand elle a chaviré... et puis Colliard qui avait avalé une épingle pour gagner un pari...

— Vous avez droit à deux camarades seulement, un de chaque côté, interrompit l'homme. Maintenant, y aurait-il des sentiments encore jamais éprouvés que vous aimeriez connaître, des situations particulières, des contacts ?... Quels sont vos goûts ? »

Pour une seconde, je crus distinguer un ricanement malin sur le masque du visiteur, et je commençai à me méfier pour l'enfant. Celui-ci hésitait à parler, comme désireux de ne pas se compromettre.

« J'aimerais d'abord retrouver Surgeon, dit-il assez timidement, il doit savoir tant de choses... Après on verra.

— C'est tout de suite qu'il faut répondre ou alors vous perdez le bénéfice de ce paragraphe », enchaîna l'autre et, sans attendre, il raya carrément toute une ligne sur le questionnaire.

Je sentis aussitôt que mon fils était lésé dans cette circonstance et me préparai à intervenir pour dire que le petit avait toujours désiré voir l'Espagne et que la fréquentation d'un certain Favier lui serait plus favorable que celle de Surgeon, le voyou. Mais l'homme continuait :

« Voudriez-vous changer de religion ?

— Bouddha ! » s'écria l'interrogé sans hésitation et avec un enthousiasme qui me laissa perplexe.

L'homme ne fut nullement troublé par cette réponse. Il nota avec soin avant d'ânonner :

« De pays ?

— La Grèce antique !

— ...La Grèce antique », murmura l'homme en écrivant; puis, confidentiel : « Décrivez les parents posthumes que vous désireriez recevoir. »

Je me remettais à peine de l'émotion causée par la description d'une mère totalement différente de ce que je pensais être, lorsque je me rendis compte d'un changement dans l'esprit de la conversation.

« Combien mesurez-vous ? » demandait l'interrogateur sans moins de désintéressement que pour les questions précédentes, comme si, à force de les poser toutes des dizaines de fois par jour et par nuit, il n'en comprenait même plus le sens. L'enfant avait oublié la mesure de sa taille, et moi qui inscrivais avec amour tous ces petits détails de santé, je le lui soufflai, d'abord doucement, puis plus fort, enfin en m'approchant, mais personne ne parut entendre ni même remarquer ma présence. Mon fils essayait de se souvenir sans trop d'effort, tandis que l'homme, la plume en attente au-dessus d'une case vide, s'énervait légèrement :

« Passons », dit-il.

Le reste fut peu intéressant, des questions de couleurs, de bois, de terre ou de pierre, de plaine ou d'océan, et enfin la dernière :

« Quand préférez-vous quitter cette maison ? Vous avez un battement de vingt-quatre heures. »

Les lèvres de mon fils n'osaient pas dire : « Tout de suite, je voudrais m'en aller tout de-suite. » Pour la première fois, il tourna son regard vers moi, sans me voir bien sûr, puisqu'il me croyait de l'autre côté du mur. Pourtant, je suis certaine qu'à ce moment c'est à moi qu'il a pensé, à la peine qu'il me ferait. Et puis il a été lâche. Au souvenir de Colliard, de Surgeon surtout et de beaucoup d'autres peut-être qui pouvaient lui être rendus dans une minute s'il le décidait, à la pensée de Bouddha et du soleil de la Grèce antique qu'il sentait déjà, réchauffant ses joues maigres, il n'a pas pu s'empêcher de répondre :

« Maintenant ! »

Que pouvais-je faire, invisible d'une part, de l'autre vaincue par cet air de santé qui le rendait méconnaissable ? Je me disais que j'avais mal connu mon enfant. Je l'avais cru sage et content de sa vie, tandis qu'il aspirait à tout ce que je ne pouvais lui donner. Surgeon en savait plus long que moi sans doute. Bouddha avait plus de mystère que l'image rose et bleue de la Vierge épinglée sans conviction sous la lampe.

L'homme enveloppait déjà mon fils radieux dans une couverture et le soin méthodique qu'il y mettait me plaisait et me faisait mal à la fois. Son fardeau dans les bras : mon bien, ma vie, il passa à travers moi qui étirais mon corps dans tous les sens pour barrer le passage, puis il traversa la salle à manger, ouvrit la porte de l'appartement et, là, s'arrêta un instant pour dire :

« Zut ! J'ai oublié la question des fleurs. Aimez-vous les fleurs ? »

Ce fut moi qui répondis en criant, soudain chancelante et consternée par mon impuissance :

« Non, il ne les aime pas ! Non, tu ne les as jamais aimées ! » Comme si ce mensonge allait me le rendre.

Mais qui pouvait m'entendre ? L'inconnu avait refermé la porte sans bruit et je percevais à peine son pas dans l'escalier.

J'imaginais dans le petit jour la troupe de gosses maigres et blancs qui attendaient sous le porche que le mien vînt se joindre à eux. Malades, suicidés, aucun d'eux n'avait plus froid ni mal, ils allaient vers leurs désirs sous la molle surveillance de l'homme aux questions. Il y avait peut-être Surgeon, parmi eux, si, comme on le disait, il avait succombé à sa mauvaise conduite.

GISÈLE PRASSINOS

# PORTRAIT DE NICOLAS FOUQUET

## *L'introducteur du Grand Siècle.*

Il y a des êtres émergés de la nuit, dont la poussée vitale est celle d'une fusée serpentine : ainsi Colbert. D'autres s'épanouissent goulûment au soleil du bonheur, étendent joyeusement leurs frondaisons, jusqu'au jour où la tempête les punit de leur téméraire porte-à-faux : tel Fouquet. Fouquet est trop heureux, trop ami de la chance, pour n'avoir point ce fonds d'égoïsme qui empêche de se donner entièrement ; il ne se donne pas, il se prête ; aussi n'aura-t-il pas la taille de son destin. Quand on a acheté tous les hommes et payé toutes les femmes, comment les aimer ? Sur les murs de Vaux, Le Brun lui donna le soleil pour emblème ; Fouquet est un soleil qui se disperse en rayons, mais ses rayons ne brûlent pas. La Fontaine, dans la lettre qu'il adressa au prisonnier, son ancien protecteur confiné, a ce mot d'une subtilité admirable : « Vous n'avez pas assez de passion pour une vie telle que la vôtre. »

Fouquet s'est diverti infiniment. Aussi, quand viendra le temps du malheur, après avoir livré une très belle bataille judiciaire où il ne sauva que sa tête (mais, contre l'arbitraire du pouvoir absolu, la victoire était impossible), Fouquet renonce au siècle; non : le siècle renonce à Fouquet.

Cet être sans passion va être traqué par deux passionnés. Il y a trois manières de commencer sa vie : le

plaisir d'abord, le sérieux plus tard ; ou bien travailler dur au début, pour se revancher vers la fin ; ou enfin mener de front le plaisir et le labeur. La première manière est celle de Louis XIV ; la deuxième, celle de Colbert ; la troisième, c'est celle de Fouquet.

Fouquet est l'homme le plus vif, le plus naturel, le plus tolérant, le plus brillant, le mieux doué pour l'art de vivre, le plus Français. Il va être pris dans un étau, entre deux orgueilleux, secs, prudents, dissimulés, épurateurs impitoyables. Il succombera, étant resté un homme du temps de la Fronde, avec quinze ans de retard sur l'époque qui s'annonce. Confiant et aveugle ; n'ayant su ni percer à jour la reine-mère ; ni qualifier Mazarin ; ni juger Colbert ; ni prévoir Louis le Grand.

Fouquet a dû croire que tout s'achète, même le destin.

Fouquet est un animal de bonheur qui a tiré à sa naissance un trop bon numéro : aussi n'a-t-il ni sentiments profonds, ni ressentiments amers. Issu de la grande bourgeoisie de robe, il s'élève sans difficulté, cherchant dans la vie et même dans son immense labeur, le plaisir, sous ses formes les plus rares. Il s'impose, avec grâce et avec bonne grâce, aux milieux mêmes qui nourrissent le plus parfaitement la méchanceté de l'homme : la Cour et l'Administration.

Le Roi et Colbert, ces deux furieux du pouvoir absolu, s'entendaient dans une haine exemplaire contre ce personnage souriant, qui n'aimait la puissance qu'en dilettante. Fouquet a la simplicité de ceux qui ne se prennent pas trop au sérieux ; mais Louis XIV et Colbert se prennent terriblement au sérieux. Qui sait si, obscurément, ils n'ont pas pressenti le mortel ennui que, parmi des courtisans creux et des fonctionnaires vides, ils se préparent, pour la fin du siècle ? La raison regrette souvent d'avoir eu raison contre le cœur. Et peut-être, en haïssant Fouquet, le Roi cède-t-il à une intime nostalgie, le regret de la liberté, telle qu'elle

régnait avant le despotisme de Versailles où l'art lui-même sera entièrement engagé dans la politique, politique du meuble, de la tapisserie, de la tragédie, des manufactures décoratives, politique de la peinture, politique des jardins ? Louis XIV, athlète à la volonté de fer, voit-il avec une sourde envie le laisser-aller, la gracieuse négligence de l'homme de la Renaissance, d'un alchimiste de la monnaie fiduciaire, du surintendant Fouquet ? La France de Louis XIV ne regrette-t-elle pas parfois la France de Louis XIII ?

Pour Colbert, travailleur forcené, celui qu'on ne voyait pas travailler et qui pourtant accomplissait des tours de force était un scandale abominable. Sans doute Fouquet était-il, comme Talleyrand, un excellent organisateur du travail des autres, de Pellisson à Gourville ? Louis XIV aura appris de lui cela aussi.

Le travail servait de prétexte à Fouquet pour se dérober à une cour de mendiants en dentelles. Il échappait ainsi à tous, à toutes, peut-être à lui-même. Pourquoi cette fuite ? Au profit de quoi ? Du plaisir ? Et ne faut-il pas y voir le secret de cette vie qui finit tragiquement ? Un charme incomparable ne survit pas au cimetière ; d'où la faible renommée posthume de cet éclatant personnage. Heureusement, il a confié sa gloire à des écrivains, à des artistes, et légué à la postérité un fastueux château. N'est-ce pas mieux que de lui laisser quelque méchant livre ? Vaux est l'image en creux du Surintendant, où cet ancêtre des Fêtes galantes n'a plus l'air de croire à son bonheur.

Le personnage dut pourtant être extraordinaire pour que Louis XIV, dérogeant au traditionnel privilège des rois, ne lui ait jamais pardonné. Comment expliquer cette haine implacable : antipathie naturelle d'une génération à l'autre, rivalité dans les amours, vengeance envers un maître dans l'art de vivre magnifiquement exercée par l'apprenti tenu loin du coffre-fort, châtiment voulu

par un grand roi ennemi de la fraude ? Mais qui a plus fraudé que Mazarin demeuré impuni, plus trafiqué des places et des biens du Trésor, plus appauvri la nation ? Et ne verra-t-on pas Louis XIV et Colbert se rendre coupables, vers la fin du règne, des mêmes péchés ?

La malchance de Fouquet, ce fut d'avoir atteint le zénith en 1661. Il servit de bouc émissaire à cette monarchie absolue dont il ne soupçonna pas la soudaine naissance. Mazarin mort, Fouquet a dû penser : « Il faut que je le continue » ; il n'a pas entendu le Roi affirmer : « Il faut que cela change. »

Le siècle de Louis XIV avait hâte de monter sur l'estrade ; il attendait depuis si longtemps ; il ne lui restait plus que trente-neuf années pour être le Grand Siècle.

*Un honnête homme malhonnête.*

Le petit abbé Choisy a fait le portrait de Fouquet : « Fouquet avait beaucoup de facilité et encore plus de négligence... » On se demande comment cette « négligence » ne détraquait pas l'immense et quotidien carrousel qui tournait sous la perruque du Surintendant. Qu'on imagine ses journées : cabales à déjouer, pensions à distribuer, charges à créer pour ses amis, audiences aux quémandeurs, sportules, traités à signer avec les fermiers de l'impôt, surveillance à exercer sur la gabelle et les aides qui rentraient mal, ennuis avec des douanes intérieures inextricables, troupes non payées à solder, offices à vendre, navires à gréer, rendez-vous avec de jeunes beautés, ballets à répéter, bals champêtres, promenades aux flambeaux, chasses aux objets rares, achats de livres précieux, trésors d'art à dédouaner, renseignements à trier, d'heure en heure apportés par courriers venus des places étrangères où se manient les grands capitaux, visites d'architectes pour son hôtel de Paris, sa maison des champs, ses fortifications de Belle-

Isle ; une vie de salon, une vie d'antichambre, une vie de voyages aux camps retranchés et sur les routes militaires. Car les surintendants ne sont pas de simples ministres des Finances : ils sont entrepreneurs de travaux publics, marchands de canons, fournisseurs aux vivres, négociants en pierres précieuses, banquiers négociateurs d'emprunts, agents des Domaines, gérants d'immeubles et changeurs (lui, un changeur qui ne s'aperçut pas que le Pont aux Changes est en face du Palais de Justice). Par là-dessus, il y avait la Régente à ménager, un Mazarin désargenté, tendant ses belles mains crochues, et l'avide famille du Cardinal à satisfaire, un Parlement très susceptible à traiter avec circonspection, et enfin toute une cour à recevoir, à écouter et renvoyer satisfaite. « Il écoutait paisiblement et répondait toujours des choses agréables, en sorte que, sans ouvrir sa bourse, il renvoyait à demi contents tous ceux qui venaient à ses audiences. » On comprend donc La Fontaine, parlant de la vie de Fouquet :

*Moins de loisirs qu'homme qui soit en France.*

« Il écrivait bien, continue Choisy, et ordinairement la nuit, à la bougie, dans son lit, sur son séant, les rideaux fermés. Il disait que le grand jour lui donnait des distractions. » Les semaines flambées, les journées s'évaporant au soleil de Fontainebleau, toutes les heures dévorées par la civilité, immolées aux bienséances, sacrifiées au décousu des amitiés, des cabales, des brigues, des conjurations d'antichambre, les après-dîner aux plaisirs de la table, du jeu ou à de plus secrets agréments. « Il se chargeait de tout et prétendait être Premier Ministre sans perdre un moment de ses plaisirs. » Ne restait que la nuit pour faire durer une chandelle qui brûlait par les deux bouts et se concentrer, dans le silence, au gouvernement silencieux d'une société et d'un régime encore informes, véritables tonneaux sans fond.

« Il se flattait aisément, continue Choisy, et dès qu'il avait fait un petit plaisir à un homme, il le mettait sur le rôle de ses amis, et le croyait prêt à se sacrifier pour son service. » C'est là l'histoire de tous les hommes obligeants, suffoqués d'encens. Certes, il est des services qui portent de gros intérêts : on verra que Fouquet ne fut pas abandonné de tous ; des amis très fidèles lui restèrent, des amis célèbres et qui ont rendu célèbre l'amitié ; Louis le Grand sentira leur désapprobation muette et sera obligé d'en tenir compte.

« Il ne vit jamais deux millions ensemble... » dit l'un ; et l'autre : « Il vivait au jour le jour, sans nulle mesure pour l'avenir, se fiant aux promesses de quelques *partisans* (financiers). » C'est ici un des côtés les moins explicables de cet homme si vif, délié et, par bien des côtés, si intelligent : nulle circonspection ni prudence, nulles vues perspectives, nulles sapes d'écoute, aucun avenir dans l'esprit. Il vit sans se soucier d'un redoutable lendemain où il va trouver sur son chemin Louis XIV et Colbert. Pas un instant, il n'a deviné, dans le jeune monarque, le grand roi ; il n'a pas pressenti la révolution du pouvoir, la mutation de l'axe français de Paris à Versailles, l'extraordinaire déplacement d'équilibre dont il sera brusquement la victime. L'atmosphère corrompue de l'administration mazarine, le chaos, l'improvisation, il n'imagine pas autre chose que ce dans quoi il a toujours vécu. Excellent légiste, il n'est jamais choqué d'un droit privé et public chancelant ; né honnête, abus et pillages lui semblent naturels et devoir toujours durer ; âme fort chrétienne, il prend son parti, une fois pour toutes, de l'écrasement et de la misère du peuple. Scepticisme ? Égoïsme ? Légèreté ? Insouciance ? Tentations trop fortes ? Mœurs voluptueuses (comme disent les prédicateurs du temps) ?

Plus haut encore, on trouvera en Fouquet l'opposi-

tion éclatante de deux époques, la Fronde et la monarchie absolue — la mort de Mazarin faisant la frontière. Avant mars 1661, tous vivaient, pensaient, agissaient, dilapidaient comme Fouquet. Tout d'un coup, dès la fin du printemps de cette même année 1661, tous vécurent, pensèrent, agirent à l'instar du Roi. Aucun acrobate ne sait basculer comme une foule ; conversion et convertissement. L'idiote, l'innocente opinion publique fait ses rétablissements en un clin d'œil, avant même que les plus diligents retourneurs de veste aient réussi à dégager leur bras de la première manche de leur habit. C'est pour n'avoir pas eu ce flair que Fouquet, l'homme le plus habile, le plus expérimenté et le mieux informé de l'époque, a été pris. Et puni, rétro-activement. Les punitions rétroactives sont peut-être les plus justes : condamné pour manque de flair.

« M. Fouquet, capable quoique grand voleur » dit Mme de Motteville. Peut-être n'y a-t-il pas de grands voleurs, mais seulement de grands financiers malheureux ? Fouquet est le type, non pas de l'homme honnête, mais de l'honnête homme.

C'est précisément ce contraste entre l'homme des plus misérables exactions et l'homme des gestes les plus seigneuriaux qui attire en Fouquet. Il faut toujours chercher dans l'homme ce qu'il a d'extrême. En Fouquet, ce qui est intéressant, ce n'est pas sa fortune (Mazarin en fit une bien plus mirifique, et en moins de temps), ce n'est pas son luxe raffiné (l'histoire du luxe est pleine de Fouquet) ; c'est d'abord le jour si nouveau dont le jeune Louis XIV est ici éclairé ; c'est ensuite la soudaineté de la chute, en quatre mois, de l'homme le plus puissant de France ; c'est aussi l'implacable haine de Colbert, cette cruelle rancune qui demanderait un Balzac, celui de *La Cousine Bette* ; c'est, enfin, la soudaine et pathétique antithèse entre Vaux et Pignerol, entre

le palais et la prison, entre la lumière des salons et les ténèbres de l'*in pace*.

Ce roi de la finance galante est souvent présenté comme un homme léger ; il était changeant parce que les finances sont un sol changeant, une mer plutôt qu'un sol. Les rapports qu'on a avec l'argent ressemblent à ceux qu'on a avec une femme. Il avait les vues larges, l'audace lui était naturelle : « J'ai le cœur au-dessus des périls », dira-t-il un jour, mais il était réfléchi et plein de vigilance dans ses fonctions ; excellent juriste aussi, on le verra à son procès, où, privé d'avocat, de dossiers, de toute possibilité de prendre des notes, il reconstituera son passé de mémoire, assumera seul sa défense et confondra ses juges.

Peut-être a-t-il, dans le succès, les défauts des Jésuites, des formes parfaites sur un fond qui ne tient pas l'ancre ; mais ce fond lui-même, à Pignerol, déblayé des marnes argileuses du bonheur, se révélera de roc.

Fouquet est le financier idéal de cet hôtel de Rambouillet qui vécut pour le plaisir de l'esprit ; le travail lui est un perpétuel divertissement ; il est enjoué même aux échéances ; il garde l'usage du monde élégant jusque dans ses coups de chapeau, à la Bastille ; son goût est infaillible jusque dans ses plaidoyers les plus déchirants. Il est le *Grand Cyrus* partageant son cœur entre l'amour et la gloire » (« l'amitié » serait plus juste), mêlant la littérature et la réalité, à l'aise dans la fable financière, ne se départant jamais de ce que dans les ruelles on prise le plus : « Un certain esprit de politesse, même envers ses geôliers, même avec la mort. Il a fait des fautes de trésorerie ? M^lle de Scudéry, reine du roman, ne faisait-elle pas d'énormes fautes d'orthographe ! »

L'homme est davantage haï pour ses qualités que pour ses défauts, les qualités le guindent à une hauteur intolérable ; les défauts le ramènent à la moyenne.

C'est pour ses qualités que Fouquet sera haï.

Au moment où Louis XIV prend possession du pouvoir, il ressemble encore beaucoup à sa mère ; il tient d'elle ses cheveux blonds, ses yeux bleus à fleur de tête, son humeur impérieuse, sa jalousie, sa fierté. Il est plus Espagnol que Français, plus Habsbourg que Bourbon ; si, en 1636, après Corbie, les Espagnols avaient poussé depuis Amiens jusqu'à Paris, ils auraient imprimé leur marque sur le royaume, qui eût pris une sorte de cachet Louis XIV, même sans Louis XIV ; heureusement, ils se contentèrent de nous conquérir par des voies détournées, par le *Cid* et par la reine-mère, cette blonde dévote, orgueilleuse, gourmande, avec ses yeux trop gros, sa bouche en forme de fraise et son petit menton enfoncé dans le cou gras, cette pieuse et insolente coquette qui aime le sexe. Louis XIV aussi aime le sexe ; il a un furieux besoin de la femme. Tous ses goûts l'inclinaient de ce côté : La Porte, valet de chambre renvoyé, nous a dépeint son visage terrifié, indigné, le jour où Mazarin, cédant à on ne sait quelle tentation (ou quelle intention), osa caresser dans son bain le roi enfant. Toutes les femmes attiraient Louis, la comtesse de Soissons comme Marie Mancini, comme Marguerite de Savoie. « Presque toutes les femmes lui avaient plu, excepté la sienne », dit Mme de Caylus, ce qui est faux, car même de la sienne il a été amoureux pendant au moins trois mois. Le Roi a besoin d'être aimé ; il trouve là le remède à cette timidité qui l'arrête dans ce qui est l'objet même de sa vie et l'expression de son génie : la divinisation du pouvoir royal.

« Le Roi avait toutes les qualités propres à plaire », dit Mme de Caylus. Il plaira donc follement, à tous et à toutes. Sur ce chapitre il sera vite rassuré. Sur celui de l'autorité suprême, il rencontrera un obstacle qui l'empêche d'être le roi-dieu : c'est Fouquet.

Trop longtemps Louis a été, en politique, l'ombre

de Mazarin pour admettre un seul instant d'être l'ombre de Fouquet. A-t-il eu le complexe freudien du meurtre paternel, inassouvi, envers Mazarin, reporté sur Fouquet ? Le Surintendant appartenait à la génération qu'on déteste, simplement parce qu'elle vous précède. Louis XIV voit en lui un rappel du cauchemar de sa jeunesse : la guerre civile ; ce Fouquet est une survivance de la France frondeuse, sauvage, insoumise, qu'il faut faire disparaître à jamais. Certes, le Surintendant est tout respect, toute déférence, et s'efforce de fêter le Roi, mais cela même le rend odieux ; son art de vivre de manière souveraine est insupportable à un monarque pauvre ; son discernement dans le choix des artistes, la perfection de son goût, autant de leçons données à un jeune homme encore mal dégrossi. L'aisance de ce Parisien, qui vit dans le désordre comme poisson dans l'eau, agace un roi naturellement ordonné ; il sent, offense capitale, que Fouquet ne le prend pas au sérieux : « Le Surintendant se flattait d'amuser un jeune homme par des bagatelles. » Fouquet offusque cette prodigieuse estime que Louis a de lui-même, et que cinquante années d'adulation et le culte que lui voue toute l'Europe ne suffiront pas à apaiser. Fouquet l'empêche de vivre ; pis, il l'empêche d'être.

En amour, le Roi est comblé, mais là encore il va rencontrer Fouquet sur sa route.

A Fontainebleau, en ce début de printemps fol et romanesque de 1661, Louis traîne tous les cœurs après soi. Pour la première fois, il est un héros de théâtre, un amant vainqueur, il s'affirme, il existe. Les promenades en bateau sur la Seine, à Valvins, les ballets, les sérénades nocturnes au bord du grand canal de Fontainebleau, les coquetteries de la spirituelle, gracieuse et piquante Madame que le Roi veut enlever à Guiche, les Dianes baigneuses et les Actéons empanachés, toute cette « dolce vita », très *Vicomte de Bragelonne*, enchan-

tait le jeune roi. Il courtise ardemment l'adorable Henriette d'Angleterre, l'exalte jusqu'à lui et presque jusqu'à son trône. Cela fait trois reines à la fois : la vraie, Marie-Thérèse, qui ne compte pas ; la reine-mère, qui compte encore ; Henriette, qui compte trop. Quelle navigation difficile entre toutes ces reines ! Aussi le Roi va-t-il échouer. Il est tellement assidu auprès de sa belle-sœur qu'il la compromet, ridiculise le pauvre Monsieur déjà trop porté vers un vice où semblent l'avoir enfoncé Mazarin et Louis lui-même et le met devant toute la Cour en posture de mari trompé. Si bien que Monsieur courra se plaindre à sa mère et qu'Anne d'Autriche interviendra. Pour servir le cadet sans trop contrarier l'aîné, et mettre fin au scandale, elle recourut au traditionnel stratagème, et après avoir hésité entre Mlle de Pons et Mlle de Chimerault, arrêta son choix sur un paravent ravissant : Louise Françoise de La Baume-Le Blanc, fille du marquis de La Vallière. Comment ce décor trompeur devint rapidement le sujet de la pièce fait partie de l'Histoire de France. Mais l'incidence de cette liaison illustre sur l'avenir du Surintendant est si grave qu'il faut s'y arrêter.

En parfait courtisan et en ministre avisé, Fouquet savait tout ce qui se passait à Fontainebleau. Dès le 27 juin, il est averti du plan de la reine-mère par le confesseur d'Anne d'Autriche, qui est à sa solde. D'autres sources confirment le renseignement : on veut faire coucher le Roi avec une jeune inconnue de dix-sept ans. Quelques jours plus tard, il saura le nom de cette fille d'officier supérieur, orpheline sans fortune, que le Roi a distinguée. « Fort jolie, fort douce et fort naïve », dit Mme de La Fayette, « petite bourgeoise laide et boiteuse », dit Madame (mais les portraits de La Vallière donnent raison à Mme de La Fayette), « elle avait autant de vertus que la Montespan avait de vices ». Cette modeste petite rose exhalait un parfum de pureté

et de tendresse tout nouveau pour Louis XIV. Elle adora le Roi avec un total désintéressement. « Pour la première fois Louis XIV goûta le bonheur rare d'être aimé pour lui-même. » (Voltaire.)

Installé à la Mi-Voie, un pavillon dans le parc de Fontainebleau, Fouquet est aux premières loges pour surveiller l'intrigue ; son entremetteuse habituelle, la femme La Loy, lui fait son rapport. Cette créature servile est naturellement incapable de deviner la qualité de la passion naissante ; elle s'imagine qu'il s'agit d'une passade du roi avec une fille qui n'en est pas à son coup d'essai. Fouquet, assez malade de fièvres qui le tiennent à l'écart un jour sur trois, la croit d'abord. Pourquoi La Vallière serait-elle différente de ces demoiselles de la Cour qui viennent lui rendre visite à Saint-Mandé et « lui tenir compagnie au poids de l'or » ? (Choisy.) Le Surintendant, « qui ne proposait au roi que des parties de plaisir, et se voulait donner le soin de ses nouvelles amours », court miser sur cette carte.

Ici, les biographes de Fouquet sont partagés : les uns posent le Surintendant en rival du roi ; les autres affirment qu'il se contenta de faire à la nouvelle favorite de respectueuses offres de service. La vérité est-elle à mi-chemin ? Fouquet n'était pas un homme à femmes, mais plutôt l'homme « de ces demi-maîtresses qu'on aime sans inquiétude, qu'on sert sans assiduité et qu'on quitte sans chagrin » (*Clélie*), il était un mari fidèle. Mais il savait manier les filles malignes qui lui servaient d'informatrices. A-t-il voulu en user de même avec La Vallière et a-t-il offensé sans s'en douter une âme fraîche et honnête ? Son malheur, c'est de ne s'en être point douté. Il aborde et presse M^lle^ de La Vallière avec une maladresse surprenante chez cet homme délicat.

Toute la Cour remarqua aussitôt son manège ; comment la favorite du roi eût-elle passé inaperçue

dans une Cour dont l'envie et la jalousie étaient le ressort, une Cour où la reine est jalouse du Roi, la reine-mère est jalouse de ses fils, le Roi est jaloux de ses maîtresses, Madame est jalouse de La Vallière, La Vallière très jalouse d'elle, et où Monsieur est jaloux de son royal frère qui, lui-même, jalouse les jets d'eau de Monsieur à Saint-Cloud. Et, rôdant à l'arrière-plan, Colbert, la jalousie faite homme, jalousie administrative, c'est-à-dire de tous les jours, sournoise, espionnante, acide, pire encore que la jalousie de Cour.

Suivant une lettre très suspecte, et par son origine et par son style, Fouquet aurait, grâce à une entremetteuse, « fait complimenter La Vallière sur sa beauté, y ajoutant une offre de vingt mille pistoles ; la jeune fille aurait répondu que deux cent cinquante mille livres ne lui feraient pas faire un faux pas » (la lettre existe en copie, à l'Arsenal, dans les manuscrits de Conrart. Elle est invraisemblable, bien que souvent citée, même à l'époque). Ce qui est certain, c'est que le Surintendant, rencontrant M$^{lle}$ de La Vallière dans l'antichambre de Madame, lui vanta lourdement, avec un clin d'œil appuyé, les mérites du Roi. La favorite rapporta certainement ces propos à son amant, qui ne les pardonna jamais. Louis XIV tenait à son secret : La Vallière est « l'objet caché », « la petite violette ». Le Roi aimait, il était aimé, il ignorait que tout le monde fût au courant. L'impudence de son surintendant lui ouvrit les yeux. Y eut-il une troisième gaffe ? Fouquet vit-il ce qu'il aurait fallu ne pas voir : Louis XIV donnant mille louis à La Vallière sous prétexte de jeu ? Un auteur de l'époque le laisse entendre. Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que Fouquet ait joué là sa vie, comme il la jouera plus tard à Vaux. Peut-être même, conscient de sa balourdise, voulut-il, en ces premiers jours d'août 1661, pour se rassurer sur les sentiments du Roi à son égard, l'inviter à une fête à Vaux ? Il est possible que les

deux gestes soient liés. Le Roi savait feindre, il avait encore besoin de Fouquet, c'est-à-dire d'argent, mais surtout d'être instruit par lui de ce mécanisme administratif si compliqué dont le Surintendant, mieux que Colbert, avait la clé. Le Roi accepta l'invitation.

## *Le génie du mal.*

Le plus grand malheur du Surintendant est d'avoir si bien réussi auprès de Mazarin. Le grand Cardinal était mort ; Fouquet passera au service du petit. Là, il va vivre au sein de la corruption la plus éclatante, il va respirer le *bel air*, c'est-à-dire l'air méphitique d'un palais italien, le Palais Mazarin. Il va suivre l'exemple du seul de ses frères qui ait mal tourné, l'abbé Basile. Comme lui, il sera jusqu'au bout fidèle à Mazarin. Que ne l'a-t-il quitté ! Là, peut-être, était le salut ; d'autant qu'en fin de compte ce fut Mazarin qui, perdant son protégé dans l'esprit du Roi, fut la cause première de sa ruine. De cet illustre monsignor de répertoire, Fouquet, à moins de trente ans, va apprendre les dessous du monde et la façon de s'en servir. Le voilà contaminé pour toujours. Surintendant, il ne pourra pas plus résister aux tentations que ses prédécesseurs, les Effiat, les Emery, les Maisons, les Bullion.

S'il se contentait de les imiter, Fouquet ne serait qu'un prévaricateur de plus ; l'Histoire n'est pas avare de ministres malhonnêtes. Ce qui l'a sauvé de l'oubli, c'est l'étendue sublime de son improbité, son audace dans la soustraction, sa magnificence dans l'exaction ; un ministre du Trésor est toujours un personnage en vogue, fût-il le plus terne des inspecteurs des Finances, mais personne ne fut plus furieusement à la mode que Fouquet. La soudaineté de sa fortune redoutable communique un vertige fascinant ; ce magistrat, hier intègre, acquiert en se jouant l'habileté de main du prestidigita-

teur ; quels dons ! quelle aisance ! quelle dextérité ! « Sa bonne tête est capable de contenir tout le soin d'un État » (Sévigné). Les femmes de lettres, les Précieuses, en raffolent ; on verra comment il a inventé La Fontaine, Molière, Le Nôtre, Le Brun, Vatel, etc. ; il réinvente Corneille oublié ; tout le monde cède à son charme et à ses pots-de-vin. Il est vrai que l'époque est facile, et la pente savonnée... mais quelle ravissante glissade, pour retomber durement sur la paillasse d'une cellule, à Pignerol !

Parmi les influences qui, *a posteriori*, viennent expliquer Fouquet, il y a d'abord l'époque, c'est-à-dire la Fronde finissante, la confusion des pouvoirs, les impôts mangés des années à l'avance, les achats de conscience, les arrestations surprenantes, les voyages style *Roman comique* de la Cour et du Parlement, les évasions à la Retz, l'exil, les fuites, les harangues aux Halles, les tumultes au Louvre, l'Espagnol aux portes de Paris, les libelles, les escarmouches, la misère, les supplices, le mobilier des puissants de la veille précipité par les fenêtres, la royauté humiliée, la décomposition du pouvoir, tout ce baroque Louis XIII vous envoyant à la tête des vapeurs d'or, bref, cette immense cage tournante, tourbillonnante, où l'écureuil Fouquet apprendra l'agilité.

Il y a aussi les Jésuites. Fouquet sort du collège de Clermont ; il en gardera toujours « l'âme moutonnière et loyolitique » (Guy Patin). De même qu'il ne se débarrassera jamais du R. P. Deschampsneuf, ce bibliophile-espion, installé à demeure chez lui par la Compagnie de Jésus. Brillant, insinuant, mondain, maître en compromis, casuiste, imbattable en vers latins, amateur de devises ingénieuses, attiré comme un papillon par les girandoles de toutes les fêtes, Fouquet est le type même de l'élève des Jésuites parisiens (en province, c'est une autre affaire : les Jésuites de Reims donneront Colbert).

Cette montée en volutes, ces lignes plus courbées que le dos des courtisans, ces arabesques en porte à faux, comme la morale d'Escobar, et, pour finir, ce grand arc brisé, c'est bien l'architecture jésuite, c'est la vie même de Fouquet.

Il y a ensuite l'exemple de Mazarin, « grand saltimbanque de son naturel » (Retz) : à savoir qu'un homme n'est jamais complètement perdu si, après le découragement, la tête mise à prix, viennent le rebond et les adulations effrénées. Le Cardinal lui offre le spectacle de la peur, de l'avarice, de la dépense, de la déloyauté, de la méfiance constante, mais aussi du charme, de la courtoisie, de l'art de faire travailler les autres, de l'art de s'accommoder de tous les métiers, de sortir des bourbiers en temporisant. Fouquet voit le mépris de la foule, le calcul, les achats frénétiques suivis de saisies, et pardessus tout l'enrichissement monstrueux des dernières années, celles-là mêmes où Fouquet est près de Son Éminence. Mazarin est pour Fouquet le tentateur, le génie du mal.

*(A suivre.)* PAUL MORAND

# DEUX FIGURES

## ROUAULT ET SUARÈS A TRAVERS LEUR CORRESPONDANCE

André Suarès est mort en 1948 ; Georges Rouault, dix ans plus tard ; ils se connaissaient depuis 1911. Si le peintre a pu souhaiter la publication de leur correspondance, ce fut dans le dessein de faire revivre une longue amitié et, par là même, de rendre hommage au précieux ami des mauvais jours. Voici donc que ces deux figures se trouvent définitivement rapprochées.

Elles peuvent nous frapper d'abord par leurs différences — déjà dans le ton, la forme et jusque dans le contenu des lettres. Suarès, quoi qu'il écrive, le fait en écrivain ; il se tient à sa table et compose (non qu'il s'applique — c'est sa nature) ; d'une éloquence châtiée, d'une gravité impérieuse ; souvent d'ailleurs plus concis dans une lettre que dans un livre, plus proche, à tout le moins plus nettement singulier ; au demeurant toujours « Caërdal », vînt-il à parler d'un rhume — mais il en parle peu et ne livre presque rien de sa vie quotidienne, passionné avant tout par ses grands thèmes d'art et d'éthique.

Il n'y a certes pas moins de passion chez Rouault, qui affirme maintes fois avec violence les mêmes positions que son ami ; mais c'est avec une spontanéité, un abandon, un foisonnement qui lui sont propres. Il aimait écrire, sans doute : lettres interminables, essais, souvenirs, poèmes, légendes pour ses gravures ; mais il est peintre, et c'est à son œuvre de peintre qu'il consacre tout son art, ses scrupules et sa patience. Nul souci d'une tenue dans ses lettres, encore que le besoin constant de sincérité soit à sa façon une tenue. Il y parle selon son humeur, y vit au jour le jour ; il nous livre pêle-mêle, mais profondément enracinés

ses obsessions, travaux et combats d'artiste, ses chagrins ou ses joies : une maladie, une naissance, un deuil, un voyage, une rencontre, une querelle, une lecture, une image de l'enfance ou de l'atelier. Il se désole, se reprend, éclate, vitupère, s'attendrit, plaisante, emprunte soudain un ton très sage, ou joint l'humour au lyrisme dans une sorte de complainte populaire. Tout se passe enfin comme si tant de lettres n'en formaient qu'une, toujours reprise, jamais achevée. Cela ne va point sans confusion ni gaucherie (ni d'ailleurs sans de brusques et vigoureux bonheurs de langage). Mais c'est ainsi que nous ne cessons d'avoir le sentiment d'une présence immédiate. Pour qui ne connaît que le peintre, voici l'homme, voici les conditions dans lesquelles son œuvre s'est formée, et l'on ne saurait trouver là-dessus un éclairage plus fidèle.

Ce fut d'assez loin, semble-t-il, que Rouault et Suarès sont venus l'un à l'autre. Le peintre avait quarante ans ; l'écrivain, trois de plus. Rouault a fait les premiers pas et demandé un accueil. Comment expliquer cet appel, venant d'un homme qui avait choisi la solitude comme l'une des nécessités de son œuvre ?

Fût-il mort en 1911, Rouault eût été déjà un grand peintre, le peintre des Filles, des Juges, des Clowns, des Faces torturées. Mais s'il avait suscité par là quelques ferventes admirations, il restait à l'écart de son époque. Et que d'anciens laudateurs n'avait-il pas déçus, qui reprochaient au favori de Gustave Moreau, au « prix Chenavard », au peintre harmonieux des grandes scènes de l'Écriture, de renier ses premières tendances et ses vrais dons pour devenir le peintre de la grotesque ou dramatique laideur. Passe encore s'il avait eu la conviction de s'être pleinement réalisé. Mais de sa vie l'a-t-il jamais eue ? Heureux d'un tableau, d'un progrès, d'une étape, mais d'autant plus avide d'aller plus loin. Ce qu'il avait pu faire jusqu'en 1911 ne lui servait qu'à mesurer ce qu'il lui restait à accomplir, et devant quoi, doutant de ses moyens, sinon de quelques-unes de ses tendances, il ne découvrait pas moins de misère en lui que d'acharnement. Joignons-y ce « *fond de douleur et de mélancolie* » dont il parle dans la première de ses lettres. Et replaçons le peintre dans les conditions de son existence et de son travail : il est pauvre ; point de marchand;

nul soutien de camaraderie ou d'école ; deux enfants à élever et bientôt un troisième ; la fatigue d'une admirable épouse qui, pour préserver l'indépendance du peintre, passe le plus clair de son temps à donner des leçons de piano. C'est donc bien à l'une des heures les plus graves de sa vie, et des plus décisives, que Rouault se tourne vers Suarès.

★

Il avait eu des amis, il en avait encore — peu nombreux, mais tenaces. Si solitaire qu'il fût, et de tempérament si malaisé, timide et violent à la fois, faisant de la moindre traverse un drame, mais couvant sous ses airs brusques ou moqueurs un vieux besoin de tendresse, il était né pour les fidèles échanges. Je l'ai connu parfois bougon ou emporté, mais avec, soudain, une hésitation, un demi-mot, un silence, l'œil qui se lève et se détourne : les purs signes d'un cœur délicat. Porté ici à l'abandon comme ailleurs à la méfiance ou du moins à la réserve, il ne doutait point d'un ami, même si une ombre était passée entre eux. En 1914, malade, hanté par l'idée de la mort, « *sans tristesse d'ailleurs* », mais inquiet pour les siens, il cite aussitôt les amis qui viendraient assurément à leur secours : « *Mes amis Lehmann, Baignères, Maritain*[1]... » Léon Lehmann, homme discret et bon, peintre un peu trop discret sans doute, avait conçu pour lui, dès le temps de l'atelier Moreau, une admiration passionnée ; vint une rencontre où Rouault put lui rendre service : ce fut dès lors, entre eux, une amitié sans défaillance.

Mais les écrivains ? S'il n'en est presque pas aujourd'hui qui ne se flattent d'aimer la peinture la plus audacieuse et de la défendre, j'en vois peu qui, au début du siècle, aient montré cet amour, ou qui, le montrant, aient fait preuve de clairvoyance. Jacques Maritain fut l'un des premiers, le premier peut-être, à comprendre et saluer le génie de Rouault. Rien de surprenant, chez cet homme d'une scrupuleuse attention, d'une rare qualité d'esprit comme de cœur. Et comment n'eût-il pas été sensible à la solitude volontaire de Rouault,

1. Lettre du 15 octobre 1914.

à ses aspirations, ses exigences, son travail, à sa foi ? Il devait écrire, en 1924, dans un essai qu'il lui consacra [1] : « Un philosophe pourrait étudier en lui la vertu d'art comme à l'état pur. » Et dès 1919, à la suite de leurs entretiens, il avait composé *Art et Scolastique*.

Ce fut chez Léon Bloy qu'ils se rencontrèrent d'abord (en 1906). Mme Raïssa Maritain nous donne, sur ces premières rencontres, un émouvant et lucide témoignage : « *J'ai gardé de cette discussion*, écrit-elle [2], *une impression grave ; toutes les questions importantes concernant l'art avaient probablement été posées. Si, ce jour-là, Rouault a discuté avec Léon Bloy, et essayé de lui faire comprendre le sens de ses nouvelles recherches, il a dû rapidement renoncer à se faire entendre du vieil écrivain dont toute la vision plastique était celle du Moyen Age et de la Renaissance, et qui ne pouvait renoncer à la beauté des formes. Combien de fois, dans les années qui ont suivi, n'avons-nous pas vu Rouault chez Bloy, debout, appuyé contre le mur, un léger sourire sur ses lèvres closes, le regard au loin, le visage apparemment impassible, mais d'une pâleur qui allait s'accentuant lorsque la question de la peinture moderne était abordée. Rouault pâlissait, mais gardait jusqu'au bout un silence héroïque. Et toujours, malgré cette irréductible opposition sur la question même de son art, il est resté fidèle à Léon Bloy. On eût dit qu'il venait chercher chez Bloy les accusations mêmes qui tourmentaient en lui ce qu'il avait de plus cher, — non pour les soumettre à une discussion quelconque, mais pour éprouver contre elles la force de l'instinct qui l'entraînait vers l'inconnu et qui devait triompher de tout obstacle.* »

Double portrait, physique et moral, dont j'admire l'intensité et la pénétration. Mais, pour le peintre, l'incompréhension d'un homme qu'il plaçait si haut n'était pas seulement une épreuve — à coup sûr un drame. Il avait d'abord été conquis par Huysmans, et l'on voit bien ce qu'il pouvait aimer en Bloy : la cynique indépendance de l'homme et de l'écrivain, l'obstination dans une vie et une œuvre en marge, le « j'ai raison contre tous », la violence du ton et la vigueur du langage, la cruauté du trait, le mépris d'une société de

1. Repris dans *Frontières de la Poésie*.
2. *Les Grandes Amitiés*.

porcs (et même de « cochons ») — le tout dans une atmosphère de sainte pauvreté et de foi irréductible. Et l'on voit ce qu'il pouvait attendre d'un tel homme, lui qui n'était pas moins farouche et obstiné, ni moins proche du peuple, ni moins violent dans la satire, la pitié et la foi. Les œuvres qu'il présente, il sait mieux que personne qu'il se doit de les dépasser ; mais ne sont-elles pas déjà une garantie ? Voici donc ces grandes figures où il dénonce, comme Bloy, la laideur et la misère. Que dit Léon Bloy ? Il se lamente, il réprouve, il condamne : « Cet artiste qu'on croyait capable de peindre des séraphins, semble ne plus concevoir que d'atroces et vengeresses caricatures. » L'art de Rouault lui paraît « blessé à mort », et, s'adressant au peintre : « Vous êtes, dit-il, attiré par le laid exclusivement », sans soupçonner — cet amateur du Moyen Age — que Rouault est déjà proche de nos sculpteurs et imagiers romans, même si, avant de pénétrer dans la Jérusalem céleste, il s'en tient aux gargouilles et aux monstres de chapiteaux.

Rouault a toujours gardé à Léon Bloy sa première vénération. Mais je doute que, fût-ce dans ses années les plus heureuses, il ait tout à fait perdu le souvenir de la blessure. Je ne m'y serais pas attardé, si nous n'en pouvions mieux comprendre ce qui le pousse vers Suarès.

★

Ce n'est pas moins le sentiment de leurs différences que celui de leurs affinités, les unes comme les autres lui étant nécessaires. Dans les rapports amicaux, il exigeait sans doute une commune conception de l'art et de la « vie-en-art » ; cela donné, il n'en suivait que plus librement son humeur. Je ne l'ai jamais vu si heureux que dans la contradiction de détail ; il faisait le diable dans un bénitier ou le saint en enfer, avec des vociférations et des rires ; après quoi, l'on revenait aux choses sérieuses, deux ou trois, pas beaucoup plus, mais qui suffisaient à l'entente.

S'adressant à Suarès : « *J'ai lu*, écrivait Rouault, (...) *de belles études de vous, qui m'ont mieux fait vous connaître,*

*vous estimer et même vous aimer*[1]. » Suarès, en 1911, avait déjà publié beaucoup d'œuvres : *Images de la Grandeur, Le Livre de l'Émeraude, Sur la Mort de mon Frère, Bouclier du Zodiaque*, le premier *Voyage du Condottière*, des chroniques, essais, relations, études sur les lettres et les arts... C'était un nom, et même une figure — figure indépendante, qui ne daignait rien demander, mais se blessait de recevoir si peu ; farouchement éprise de solitude, mais non moins ravagée ; hautaine, mais vulnérable, meurtrie d'un rien, et d'autant plus crispée dans son comportement. Son mépris pour les usages du monde littéraire, les succès quémandés, les gloires du jour, les politiques de chapelle ou de salon : on le lui faisait payer par des mines entendues, çà et là par un mot fielleux, ou pis, par le silence, qui lui était intolérable. Il va de soi que, dans la méfiance ou l'indignation, il pouvait aller jusqu'à l'injustice, soupçonnant partout des manœuvres, découvrant une insulte dans un sourire, ou, dans une discrétion, un manque d'égards.

Je ne l'ai pas connu, non qu'il fût pour moi un étranger, simplement parce que je n'ai jamais attendu que d'un hasard de rencontrer ceux que j'eusse aimé connaître. Je n'ai de lui que quelques mots, soit qu'il m'adressât un de ses livres, ou qu'il voulût témoigner aux miens une attention qui m'était précieuse. J'aimais qu'il fût Suarès, qu'il fût cet homme à l'écart, mais dont je sentais la ferme présence et le destin. Je ne le trouve pas moins présent depuis sa mort. La publication posthume de ses lettres, mélanges, notes rapides ou fragments, l'a rapproché de nous et précisé, dans la mesure où l'homme et son image, avec de menues concessions de part et d'autre, sont venus se rejoindre.

Quelques éléments de son œuvre ont pu se rider : avant tout, les grâces poétiques, certaine contention un peu creuse là où l'écrivain n'est pas soutenu par une matière brûlante. Mais je reprends avec plaisir maintes études, maints propos — ses portraits d'écrivains par exemple (ceux de Retz, de Salluste, de Cervantes, de Dostoïevsky...), d'une vigueur et d'une justesse admirables.

1. Le 16 juillet 1911.

Suarès a, dès l'abord, accepté une image de soi définitive. Il s'y est tenu. Il a vécu dans la contemplation et l'affirmation douloureuses d'un héros, parfois d'un martyr. Image élue, mais non point fausse, et qu'il a pleinement réalisée.

Nul doute que Rouault n'ait été conquis par l'accent de cette œuvre et la rigueur de cette figure, même s'il ne pouvait encore deviner le tragique destin de Suarès. S'il s'adresse à lui, c'est comme au grand-prêtre d'une religion commune, au représentant et juge souverain de la Beauté... « *Vous êtes probablement le seul,* lui écrit-il, *à faire aux vrais artistes la place à laquelle ils ont droit et à leur accorder l'aumône royale* [1]. » La hautaine tenue de l'écrivain, loin de détourner Rouault, lui devient une garantie ; plus il doute de lui-même, plus il est séduit par cette ferme assurance ; et s'il juge ses propres essais comme « *fatras d'écrivassier* », il n'admire que mieux, chez Suarès, la noble ordonnance du discours et l'harmonieuse pureté de la forme : c'est une perfection où il n'ose prétendre, et devant quoi il mesure l'infirmité de ses moyens ; mais il sait que par ses propres moyens il lui faut exprimer son émotion ; que tout l'émeut, le déchire : le « *spectacle d'une belle œuvre d'art* » comme celui des laideurs et des misères du monde ; qu'il « *découvre à chaque instant des beautés nouvelles, et quelles beautés, inconnues, merveilleuses* » ; et que la Beauté peut être la transfiguration, par le génie, des « *réalités les plus tragiques et les plus basses* ».

Reprenons, pour la compléter, la première phrase de Rouault : « *Ce n'est pas, Monsieur, une vaine curiosité qui m'eût poussé, car j'ai lu assez de belles études de vous qui m'ont mieux fait vous connaître, vous estimer et même vous aimer, et je n'ai pas besoin pour cela de vous voir.* » Mais il a ce besoin, et d'où lui est-il venu ? Si Rouault demande accueil, c'est au nom de son propre tourment, des « *beautés inconnues* » qu'il découvre jusque dans « *les réalités les plus basses* », et de ce « *fond de douleur, de mélancolie infinie* » qu'il porte en soi, « *que la vie n'a fait que développer et dont* [son] *art de peintre, si Dieu* [l'] *exauce, ne*

1. 22 août 1911.

*sera que l'expression bien imparfaite et l'épanouissement.* » Que le peintre se soit offert d'une façon aussi nue, et même aussi « naïve » ; que l'écrivain ait trouvé, ait reconnu au fond de son cœur une réponse : voilà qui les révèle également et nous convainc, par delà toutes différences, de leur parenté d'âme.

Je sais bien que le cœur de Suarès a mis quelque temps à s'ouvrir. Il a mesuré l'« aumône royale » dont parlait le peintre. Touché sans doute, il reste un peu sur ses gardes devant cet appel tumultueusement ingénu. « *Je n'aurai jamais*, écrit Rouault, *ni vos dons, ni votre culture, ni votre jugement, ni votre finesse* [1]. » Bien. « *Mais j'aime mon art*, continue-t-il, *autant que j'aimais mon père.* » Et c'est bien aussi, encore que d'une autre façon — qui n'est pas moins émouvante. Il faut répondre.

Je ne dis pas que la réponse de Suarès m'eût enchanté : « *Je crois à votre affection, cher monsieur Rouault, et j'y voudrais répondre... J'ai lu dans vos yeux un appel que je dois entendre* [2]. » Mais Suarès se trouve trahi par la componction de son langage — à l'opposé de Rouault, dont la forme, si maladroite qu'elle semble, livre à l'état pur l'émotion. Mettons qu'il y ait dans les mots de l'écrivain une ombre de condescendance : il s'estimait Caërdal, et le peintre doutait encore d'être Rouault. Mais Caërdal n'est pas aveugle ; écoutez-le : « *Il y a en vous*, dit-il, *une contradiction profonde. Vous cherchez votre unité. Je crois que vous ne faites pas, présentement, ce que vous êtes né pour faire. De là, vos doutes et vos tourments. L'esprit de négation vous persécute* [3]. » Et voici qui, plus général, n'est pas moins aigu : « *Il vaut mieux se perdre selon ses propres moyens, que se sauver par les moyens des autres. Mais il arrive qu'un artiste soit partagé entre deux forces presque égales, dont l'une est sa perte, et l'autre son salut. Il faut d'ailleurs aller où l'on a sa joie. Pour tous et pour chacun, à tous les degrés, il s'agit d'entendre le langage du dieu qui est en nous* [4]. » Belle leçon, presque parfaite, et Rouault l'applaudit. Mais c'est précisément Rouault qui va la compléter (comme il montre ainsi sa nature, et ses différences !) : « *Dans*

1. 22 juin 1912.
2. 19 décembre 1911.
3. 19 décembre 1911.
4. 19 décembre 1911.

*l'isolement*, écrit-il, *nous avons à craindre, quand nous avons de l'*IMAGINATION, *de prendre nos rêves pour des réalités et notre effort pour l'*AXE DU MONDE... *Mais si Dieu nous donne l'*HUMILITÉ INTÉRIEURE, *nous sommes sauvés*[1]. » Grande leçon, cette fois. Et, s'il faut encore la préciser, Rouault le fait : « *La plaie*, LA FIN DU MONDE, *c'est la peur d'aimer.* »

Aussi bien, cette leçon, André Suarès va la reprendre, quand il reproche au peintre d'être obsédé par les monstres et la misère : « *Il faut à tout prix que vous vous purgiez de l'humeur noire que la vie a mise en vous... L'artiste est celui qui sauve le monde de la douleur, en lui donnant les plus belles formes de l'amour... L'artiste* DOIT *délivrer le monde de la douleur, même s'il ne se délivre pas de sa propre souffrance. Pesez cette dure pensée.* » Mais il ajoute : « *Vous, Rouault, vous ne resterez pas dans la négation. C'est une période de votre vie, qui a été nécessaire, qui est encore légitime et que vous devez épuiser. Épuisez-la donc ; mais préparez-vous à la nouvelle aurore*[2]. »

Il est bien possible que le mot *amour* n'ait pas eu, pour tous deux, exactement le même sens. Quelque affectueuse estime qu'eût déjà Suarès pour le peintre, et quelque confiance dans l'œuvre future, on peut se demander s'il reconnaissait pleinement la valeur de l'œuvre accomplie, s'il en découvrait toute la dignité sous la violence, et, sous le masque bouffon ou dramatique, la pitié douloureuse. Reste qu'elle ne lui a pas donné le change sur les voies que le peintre devait et allait suivre, où l'œuvre trouverait son épanouissement, et l'homme son unité. Il nous est facile à présent de reconnaître d'une phase à l'autre de cette œuvre une montée naturelle. C'est négliger l'incertitude où Rouault se débattait alors, ses doutes devant ses moyens, son déchirement entre des tendances opposées et, jusque dans sa vie, le combat de l'ombre et de la lumière, du « fond de douleur » que l'on a reçu et de la joie que l'on ne cesse d'attendre.

Je suis persuadé que Rouault avait déjà choisi, ou que, du moins, quelque chose en lui, obscurément, avait fait le choix. Mais Suarès a deviné cette présence inté-

1. 28 décembre 1911.
2. 8 février 1913.

rieure : « C'est vous, ce sera vous », déclare-t-il à Rouault. Il ne cessera plus de le répéter, ni d'appeler le peintre à de plus hautes entreprises. Il le conseille et le réconforte, l'avertit, le réprimande parfois, mais le pousse toujours vers le meilleur de lui-même : « *Vous avez le goût de la matière,* lui dit-il, *et vous savez la manier... Il vous faut, à présent, diriger tous vos dons, et faire l'ordre avec tous les éléments de votre talent... Notre affaire n'est pas de vivre, mais d'être... Un art plus complet et plus libre vous réclame. Vous avez raison de compter sur moi. Je ne vous mutilerai jamais, même pas de cette noirceur patibulaire qui m'irrite. Mais je vous guiderai, j'espère, vers les régions les plus élevées de votre art et les parties les plus durables de votre propre nature*[1]. » Et encore : « *J'attends le moment où vous reprendrez vos cartons religieux, et où vous ferez des tableaux, avec tout ce que dix ans d'essais, de recherches, de souffrances et d'âpres discussions ont dû vous apprendre... Vous avez vécu et vous êtes peintre*[2]. » N'est-ce pas enfin un étrange pressentiment qui lui fait écrire, en 1922 : « *Je souhaite que, sans vous éloigner de la peinture de caractère, où vous avez un accent si fort et si ferme, vous vous donniez davantage au paysage, que vous y cherchiez toujours plus la transparence et la clarté lumineuse dans la riche matière. A mon sens, vous pouvez arriver à ce qui n'a plus été fait depuis bien longtemps : le paysage religieux. Corot est un délicieux païen, le Watteau de son siècle. Cézanne est le grand chrétien, le martyr du tableau. Mais le paysage mystique, pas un peintre n'y a réussi depuis des siècles ; depuis Rembrandt*[3]. »

Il ne s'intéresse pas moins à la vie privée de Rouault, par affection pour l'homme, mais aussi dans la mesure où l'œuvre y trouve ses conditions. Donc, il l'incite, non pas à l'apaisement, mais à une sérénité dans la brûlure : « *On ne doit vivre que pour l'instant et la vie éternelle,* lui dit-il ; *l'entre-deux est une illusion.* » Ce qui ne l'empêche point de mettre en garde Rouault : contre l'insalubrité d'une maison, la dispersion de l'effort, le danger d'une maladie, ou d'un remède, ou d'un marchand de tableaux, contre la colère aussi, qu'il

1. 29 juin 1913.
2. 29 juin 1913.
3. 21 mai 1922.

connaît bien pour en avoir été rongé, avoue-t-il, toute une part de ses jours.

Et quelquefois Rouault se bute ou fait mine de ne pas comprendre. Suarès vient-il à lui parler d'une hiérarchie entre les modes de l'art (c'est qu'il voudrait bien que Rouault délaissât un peu la céramique au profit de la peinture) — ah ! la hiérarchie, mais comment donc ! Rouault la juge lui-même indispensable ! Et de la fixer sur-le-champ : « *1° les céramiques ; 2° les peintures.* » Feinte querelle. Leur accord est profond, et Rouault sait bien tout ce qu'il doit à son ami ; il lui rend un compte minutieux de ses travaux, toujours insatisfait, mais conscient des progrès qu'il réalise. « *Je suis vraiment un pauvre homme,* écrit-il en abordant une nouvelle année, *et cependant je me sens plus fort.* » Ou, repris par le doute : « *Croyez-moi, mes moyens plastiques et picturaux ne concordent pas encore avec ma nouvelle vision.* » Et soudain : « *Vous m'effrayez par la place que vous me donnez, et qui me paraît telle surtout en proportion du peu que l'on m'accorde généralement.* » Mais bientôt : « *Je suis dans une bonne passe de réalisation.* » ... « *Je suis sur la voie. En voici déjà les résultats.* » ... « *Même mes monstres vont prendre un bain de lumière : ce ne sont déjà plus des monstres.* » Et cet hommage de gratitude, le plus beau que l'on puisse rendre, le plus intime sous sa forme indirecte : « *Un homme qui n'était pas un peintre m'a pris fraternellement la main et* SANS PRÊCHE, *sans faire le pion ou l'apôtre en rupture de ban,* SANS CENSURER, *reconnaissant dans tous mes efforts passés la profonde sincérité d'un artiste épris de son art, il a su me prendre* TEL QUE J'ÉTAIS *et m'incliner vers la pente naturelle où mon cœur et mon esprit tendaient — tout en* SE REBELLANT, *en* SE CABRANT *devant la Nature*[1]. »

Qu'ajouter à cet hommage ? En 1915, Rouault écrivait à son ami : « *Sans savoir ce que je suis, j'ai cependant le sentiment de ce que vous êtes.* » Entendons : le sentiment d'un homme singulier, mais qui pouvait le comprendre, l'aider à se reconnaître et à s'accomplir. C'est le rôle qu'a pleinement tenu Suarès, avec une clairvoyance, une patiente et rigoureuse amitié, où l'on peut voir une des plus nobles expressions de sa nature.

1. 12 février 1914.

Au demeurant, ne nous étonnons point qu'il ait poussé Rouault vers une peinture de caractère religieux et même mystique. C'étaient là sans doute les tendances et l'esprit profond du peintre. Mais déjà pour Suarès, en qui l'on ne découvre parfois qu'un fervent de la seule Beauté, c'était saluer le principe d'une foi commune. Il devait écrire, dans ses dernières « *Volontés* » : « *Quelle que soit la forme de mon espérance ou de ma foi, j'aime Jésus, je suis fidèle à toute la beauté chrétienne.* » Et si cette « beauté », fût-elle « chrétienne », peut nous sembler prendre chez lui un sens quelque peu ambigu, il précise : « *Elle est la source de la bonté humaine.* »

★

Nous venons de suivre une amitié depuis sa naissance jusqu'à son plus haut période. Mais c'est fait : l'évolution du peintre s'affirme et rien ne viendra l'entraver. Il s'est définitivement reconnu et choisi : il n'a plus grand besoin de conseils. Reste le charme bienfaisant de l'amitié, la collaboration à des livres que l'écrivain compose et qu'illustre le peintre, la gratitude, chez l'un, pour l'aide reçue, chez l'autre, la douceur de l'avoir donnée. Et reste tout le quotidien de la vie.

Ah ! cette vie ! s'étonne Rouault : « *J'espère toujours la simplifier ; elle se complique étrangement.* » Le voilà bien, avec la savoureuse innocence qui se mêlait chez lui à tant de finesse et d'humour. Qu'il cherche éperdument la simplification, rien de plus vrai : il fera donc, par exemple, un inventaire de ses œuvres, puis un second (c'est plus sûr), et d'autres, puis un inventaire de tous ces inventaires, après quoi il n'est que de recommencer. Sans doute s'y trouvait-il contraint par les circonstances, embarqué comme il l'était, et le disait, sur « une maudite galère ». Mais n'avait-il point, quelque peu, le génie de tels embarquements ?

Suarès écoute, vigilant, répond, à l'occasion, d'une manière précise, ou de nouveau énonce les hautes formules de leur idéal : « *Il faut vivre en Dieu de quelque manière.* » Non qu'il lui soit toujours facile de vivre en Dieu : ce bas monde et ce corps misérable ne se rappellent que trop souvent à un esprit pur. C'est

ainsi que, devant la maladie, Suarès se sent « *plus triste et désarmé qu'un enfant* » ; il la tient pour le « *seul malheur véritable*[1] », parce qu'elle suspend l'œuvre en cours et sépare de l'esprit. Quant aux « *chiens* », comment supporter leurs ignobles manœuvres ! « *Les chiens, c'est les auteurs, les critiques et toute la gent de plume que je veux dire, la canaille qui écrit. Apprenez que pas un, vous entendez: pas un, n'a seulement dit un mot, un seul mot, des* PORTRAITS, *des* COMMENTAIRES *ni du* PÉGUY[2]. » Mais, durement atteint, il est d'autant plus sensible aux soudaines libérations : un séjour sur les côtes bretonnes ou dans la lumineuse Provence — ces deux pôles de son âme ; une heure qui tombe du ciel : « *Cette nuit, l'obscurité était divine. Les ténèbres étaient trempées de lumière: elles avaient la clarté, la limpidité et les couleurs des belles ombres. On n'a pas encore osé peindre la nuit. Et, certes, la nuit d'été est un vitrail d'église: mais c'est la cathédrale d'Ys, qui fleurit ses ogives sous la mer*[3]. »

... Et toujours, à travers cette longue correspondance, deux esprits qui servent et exaltent le même culte. Chez l'écrivain : une si sombre rigueur, une telle conscience d'une malédiction « élue », un tel souci d'un exemplaire destin, qu'il assume envers soi le rôle de l'Éternité et se « change » de plus en plus profondément en « lui-même ». Chez Rouault — tandis qu'il poursuit cette œuvre dont il peut espérer, dont il obtiendra une délivrance —, un si furieux et tenace effort, en même temps qu'une si profonde humilité devant son art, que toute anecdote s'efface enfin devant sa puissante figure, et que l'accent de ses lettres rejoint parfois celui des lettres de Van Gogh.

MARCEL ARLAND

1. 4 juillet 1916.
2. 11 novembre 1915.
3. 1er juillet 1914.

## SAINT-JOHN PERSE
## ou
## LE VERTIGE DE LA PLÉNITUDE

« Mais qu'est-ce là, oh ! qu'est-ce, en toute chose, qui soudain fait défaut ? » — A peine se fut-il posé la question, que le poète, atterré par l'évidence dont elle surgit comme par le gouffre où elle mène, se retourna contre elle et livra, pour la compromettre, pour en ruiner l'insidieuse autorité, un combat dont nous ignorons les détails et les vicissitudes, comme nous ignorons quels secrets recouvre cette confidence abstraite : « Il n'est d'histoire que de l'âme. » Répugnant à nous divulguer son histoire à lui, il nous condamne à la deviner ou à la construire, se cache derrière les aveux mêmes auxquels il consent, et n'entend pas que nous touchions aux « clés pures » de son exil. Impénétrable par pudeur, nullement enclin aux abdications de la limpidité, aux compromissions de la transparence, il a multiplié ses masques, et, s'il s'est dilaté hors de l'immédiat et du fini, hors de cette intelligibilité qui est limite et acquiescement à la limite, ce n'est point pour épouser le vague, prélude poétique à la vacuité, mais pour « hanter l'Être », unique moyen pour lui d'échapper à l'effroi de la carence, à la perception fulgurante de ce qui, en toute chose, « fait défaut ». Rarement donné, presque toujours conquis, l'Être mérite bien l'honneur d'une majuscule ; en l'occurrence, la conquête est si éclatante qu'elle émane, dirait-on, d'une révélation plutôt que d'un processus ou d'une lutte. D'où la fréquence de la surprise, la sensation de l'instantané. « Et soudain tout m'est force et présence, où fume encore le thème du néant. » — « La mer elle-même, comme une ovation soudaine... » A part

l'interrogation abyssale citée plus haut, l'accent sera mis sur le subit pour marquer l'émergence et la souveraineté du positif, la transfiguration de l'inanimé, la victoire sur le vide. Avoir chanté l'exil, remplacé autant que possible le *Je* par *l'Étranger*, et s'accorder néanmoins au monde, s'y ancrer, s'en faire le porte-voix, tel est le paradoxe d'un lyrisme continûment triomphal, où chaque mot se penche sur la chose qu'il traduit pour la relever, la hisser à un ordre où elle ne semblait pas promise, au miracle d'un oui jamais vaincu, et l'englober dans un hymne à la diversité, à l'image chatoyante de l'Un. Lyrisme érudit et vierge, concerté et originel, issu d'une science des sèves, d'une ivresse savante des éléments, présocratique et anti-biblique, il assimile au sacré tout ce qui est susceptible de porter un nom, tout ce sur quoi le langage — ce véritable sauveur — peut avoir prise. Justifier les choses, c'est les baptiser, c'est essayer de les arracher à leur obscurité, à leur anonymat ; dans la mesure où il y réussit, il les aimera toutes, jusqu'à ce « golgotha d'ordure et de ferraille » qu'est la cité moderne. (Le recours, même ironique, à la terminologie chrétienne, est d'un effet étrange dans une œuvre foncièrement païenne.)

Ensemble émanation et exégèse d'un démiurge, le Poème — qui, dans le vision de Perse, ressortit autant à la cosmogonie qu'à la littérature — s'élabore à la manière d'un univers : il enfante, énumère, compulse les éléments, et les incorpore à sa nature. Poème fermé, subsistant par soi et cependant ouvert (« tout un peuple muet se lève dans mes phrases »), rétif et asservi, autonome et dépendant, aussi attaché à l'expression qu'à l'exprimé, au sujet qui se savoure lui-même et au sujet qui enregistre, il est extase et dénombrement, absolu et inventaire. Parfois, sensibles seulement à ses côtés formels et oubliant qu'il plonge avant dans la réalité, nous sommes tentés de le lire comme s'il s'épuisait dans ses prestiges sonores et qu'il ne correspondît à rien d'objectif, de perceptible. « C'est beau comme du sanscrit », s'exclame alors notre moi passif et ensorcelé qui se laisse aller à la volupté du langage comme tel. Mais ce langage, encore une fois, adhère à l'objet et en reflète les apparences. L'espace qu'il affectionne est ce « Raum der Rühmung »

cher à Rilke, cet espace de la célébration où le réel, jamais déficitaire, tend vers un surplus d'être, où toute chose participe au suprême, parce que rien ne tombe sous la malédiction de l'interchangeable, source de la négation et du cynisme. L'existence n'a de légitimité ou de prix que si l'on est capable de discerner, au niveau même de l'infime, la présence de l'irremplaçable. Celui qui n'y arrive point réduira le spectacle du devenir à une suite d'équivalences et de simulacres, à un jeu de semblants sur un fond d'identité. Il se croit clairvoyant, et il l'est sans doute, mais la clairvoyance dont il est frappé, à force de le faire osciller entre le futile et le funèbre, finit par le plonger dans des ruminations infructueuses, dans l'abus du sarcasme et la complaisance au désaveu. Désespérant de pouvoir jamais conférer à ses amertumes floues la densité du venin, et, de surcroît, las de travailler à l'invalidation de l'Être, il se dirige vers ceux qui, engagés dans l'aventure de l'éloge, supérieurs aux ténèbres, exempts de la superstition du non, osent consentir à tout, parce que pour eux tout compte, tout est irréparablement unique. Le Poème célébrera l'unicité justement : non pas celle du moment qui passe, surgissement sans lendemain, mais celle où se déploie l'exception éternelle de chaque chose. Dans ce temps de la célébration, une seule dimension : le présent, — durée illimitée qui renferme les âges, instant tout ensemble immémorial et actuel. Sommes-nous en ce siècle ? ou aux débuts de la Grèce ou de la Chine ? Rien de plus illégitime que d'aborder avec des scrupules chronologiques une œuvre et un auteur qui en sont heureusement indemnes. A l'égal du Poème, Perse est une contemporain... intemporel.

« Je serai là des tout premiers pour l'irruption du dieu nouveau. » Nous sentons, quant à nous, qu'il a déjà assisté à l'avènement et à l'évanouissement des anciens dieux, et que, s'il en escompte d'autres, ce n'est point en prophète, mais en esprit qui se souvient, chez qui réminiscence et pressentiment, loin de suivre des directions opposées, se rejoignent et se confondent. Plus proche de l'oracle que du dogme (un initié par le souffle et l'allure, par ce qu'on pourrait appeler *son côté Delphes*), il ne condescend cependant à

aucun culte : comment s'abaisser au dieu des autres et le partager avec eux ? Pour autant qu'il idolâtre les mots, qu'il convertit leur fiction en essence, le poète se forge une mythologie privée, un Olympe à lui, qu'il peuple et dépeuple à son gré, privilège qu'il détient du langage dont le rôle propre et la fonction ultime est d'engendrer et de détruire des dieux.

Pas plus qu'il ne s'insère dans une époque, l'Étranger du Poème ne s'enracine dans un pays. Il a l'air de parcourir on ne sait quel empire en proie à une fête inépuisable. Les humains qu'il y rencontre et leurs coutumes le retiennent sans doute, moins pourtant que les éléments. Jusque dans les livres il cherchera le vent et la « pensée du vent », et, plus que le vent, la mer, investie des attributs et des avantages dont jouit d'ordinaire la divinité : « unité retrouvée », « clarté pour nous faite substance », « l'Être surpris dans son essence », « instance lumineuse »... Dans sa productivité infinie (à maints égards n'évoque-t-elle pas la Nuit romantique ?), elle sera absolu étalé, merveille insondable et pourtant visible, dévoilement d'une apparence sans fond. Le Poème aura mission d'en imiter l'ondulation et l'éclat, de suggérer comme elle la perfection dans l'inachèvement, d'être ou de paraître lui aussi éternité tourbillonnante, coexistence du révolu et du possible à l'intérieur d'un devenir sans succession, d'une durée qui retombe interminablement sur elle-même.

Ni historique ni tragique, la vision de Perse, émancipée et de la terreur et de la nostalgie, participe du frisson, du tremblement tonique d'un esprit qui a « fondé sur l'abîme », au lieu de s'y laisser choir et d'en cultiver les affres. Nul goût chez lui de la panique, mais l'extase qui triomphe de la vacuité, la sensualité de l'effroi. De son univers (où la chair acquiert un statut métaphysique), le mal est banni, ainsi que le bien d'ailleurs, car l'existence y trouve sa justification en elle-même. La trouve-t-elle véritablement ? Quand le poète en doute, et quand de l'Être, non plus que de la mer, il sait ne pouvoir toucher le fond, c'est alors qu'il se tourne vers le langage avec le dessein d'en étudier les « grandes érosions », d'en explorer les profondeurs, les « vieilles

couches ». L'immersion finie, il resurgit pour proférer, à l'exemple des vagues, « une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible ».

Qu'un sens univoque s'attache à une œuvre, elle est condamnée sans appel ; dénuée de ce halo d'indétermination et d'ambiguïté qui flatte et multiplie les glossateurs, elle s'affaisse dans les misères de la clarté, et, cessant de dérouter, encourt le déshonneur réservé aux évidences. Si elle veut s'épargner l'humiliation d'être comprise, il lui revient, en dosant l'irrécusable et l'obscur, en soignant l'équivoque, de susciter des interprétations divergentes et des ferveurs perplexes, ces indices de vitalité, ces garanties de durée. Elle est perdue, pour peu qu'elle permette au commentateur de savoir à quel niveau du réel elle se place et de quel monde elle est le reflet. L'auteur, non moins qu'elle, doit dissimuler son identité, livrer de lui tout, sauf l'essentiel, persévérer dans son envoûtement et sa solitude, souverain inféodé à ses mots, leur esclave ébloui. Même un Perse, si visiblement maître des siens, nous ne pouvons nous défendre de l'impression qu'il en subit le despotisme, que, fasciné par eux, il les assimile aux éléments, voire à l'élément même, aux injonctions et aux caprices duquel il ne saurait se dérober. Cette impression, une autre, opposée, vient la corriger, tout aussi légitime : plus nous le lisons, plus nous discernons en lui la dimension d'un législateur, impatient de codifier le vague et l'impalpable, de rappeler les mots à l'ordre..., de les détourner de leur anarchie ou de les enlever à leur torpeur, pour les envoyer à notre secours, chargés de vérités salubres et vivifiantes. Au rebours d'un Valéry ou d'un Eliot (*Mercredi des Cendres* est l'antipode exact du monde de Perse), il se gardera d'insister sur la « pureté du Non-être » ou sur « la gloire infirme de l'heure positive », et quand il évoquera la mort, ce sera pour en dénoncer « l'emphase immense » et non pour en exploiter la magie. Poète par connivence, par affinité avec les êtres et les choses, il ne regrette ni ne condamne cette rupture originelle qui les entraîna hors de l'unité, dans une procession, nullement funeste selon lui, bénie au contraire, puisqu'elle provoqua ce défilé du multiple, du patent et de l'étrange, dont il entre-

prendra l'exhaustive relation. Tout ce qu'on voit mérite d'être vu, tout ce qui existe est incurablement existant, semble-t-il nous dire, tandis que, dans la transe, dans le vertige de la plénitude, dans un appétit orgiaque de réel, il s'emploie à combler et à étoffer le vide, sans lui infliger ce fléau de l'opacité et de la gravitation qui discrédite la matière.

Il est des poètes auxquels nous demandons de nous aider à déchoir, d'encourager nos ricanements et d'aggraver nos vices ou nos stupeurs. Ils sont irrésistibles, ils sont merveilleusement débilitants... Il en est d'autres, d'un abord plus difficile, parce qu'ils ne vont pas dans le sens de nos aigreurs et de nos obsessions. Médiateurs dans le conflit qui nous oppose au monde, ils nous invitent à l'acceptation, à l'effort sur soi. Quand nous sommes excédés de nous-mêmes et, plus encore, de nos cris, quand cette manie, éminemment moderne, de protester et de revendiquer prend à nos yeux la gravité d'un péché, quel réconfort de rencontrer un esprit qui n'y tombe jamais, qui recule devant la vulgarité de la révolte, en homme de l'antiquité, de l'antiquité héroïque et de l'antiquité finissante, apparenté à un Pindare, non moins qu'au Marc Aurèle de l'exclamation : « Tout ce que m'apportent les heures est pour moi un fruit savoureux, ô Nature. » — Il y a chez Perse une note de sagesse lyrique, une superbe litanie du consentement, une apothéose de la nécessité et de l'expression, du destin et du verbe, de même que, sans le moindre accent chrétien, un côté visionnaire. « Et l'étoile apatride chemine dans les hauteurs du siècle vert », — ne croirait-on pas lire là quelque verset d'une variante *sereine* de l'Apocalypse ? L'univers viendrait-il à disparaître, rien ne serait perdu, puisque aussi bien le langage en tiendrait lieu. Un mot, un simple mot survivrait-il à l'engloutissement général qu'il défierait à lui seul le néant. Telle nous apparaît la conclusion que le Poème implique et exige.

E.-M. CIORAN

# LA QUESTION LA PLUS PROFONDE

## I

Nous nous interrogeons sur notre temps. Cette interrogation ne s'exerce pas à des moments privilégiés, elle se poursuit sans relâche, elle fait elle-même partie du temps, elle le harcèle à la manière harcelante qui est propre au temps. C'est à peine une interrogation, c'est une espèce de fuite. Sur le bruit de fond que constitue le savoir du cours du monde et par lequel il précède, accompagne, suit en nous tout savoir, nous projetons, éveillés, endormis, des phrases qui se scandent en questions. Questions bruissantes. Que valent-elles ? Que disent-elles ? Ce sont encore des questions.

D'où vient ce souci de questionner, et cette grande dignité accordée à la question ? Questionner, c'est chercher, et chercher, c'est chercher radicalement, aller au fond, sonder, travailler le fond et, finalement, arracher. Cet arrachement qui détient la racine est le travail de la question. Travail du temps. Le temps se cherche et s'éprouve dans la dignité de la question. Le temps est le tournant du temps. Au tournant du temps répond le pouvoir de se retourner en question.

C'est donc d'une certaine manière le temps — le mouvement du temps et l'époque historique — qui questionne ? Le temps, mais le temps comme question, cela même qui par le temps et à un certain moment du temps dégage les questions comme un tout et l'histoire comme ce tout des questions. Freud dit à peu près que toutes les questions posées à tort et à travers par les enfants leur servent de relais pour celle qu'ils ne posent pas et qui est la question de l'origine. De même, nous nous interrogeons sur tout, afin

de maintenir en mouvement la passion de la question, mais toutes sont dirigées vers une seule, la question centrale ou la question de tout.

La question d'ensemble, la question qui porte l'ensemble des questions [1]. Nous ne savons pas si les questions forment un tout, ni si la question de tout, celle qui comprend l'ensemble des questions, est la question ultime. Le tournant du temps est ce mouvement par où se dégage, d'une manière qui la fait affleurer, la question de tout. Affleurant, venant à la surface, elle s'arrache au fond et, ainsi, devenue superficielle, cache à nouveau en la préservant la question la plus profonde.

Nous ne savons pas si les questions forment un tout, mais nous savons qu'elles ne questionnent qu'en questionnant dans la direction de ce tout dont le sens n'est pas donné, fût-ce comme question. Questionner, c'est s'avancer ou reculer vers l'horizon de toute question. Questionner, c'est donc se mettre dans l'impossibilité de questionner par questions partielles, c'est éprouver cette impossibilité de questionner particulièrement, alors que pourtant toute question est particulière et qu'une question est même d'autant mieux posée qu'elle répond plus fermement à la particularité de la position. Toute question est déterminée. Déterminée, elle est ce mouvement propre par lequel l'indéterminé se réserve encore dans la détermination de la question.

La question est mouvement, la question de tout est totalité de mouvement et mouvement de tout. Dans la simple structure grammaticale de l'interrogation, nous sentons déjà cette ouverture de la parole interrogeante ; il y a demande d'autre chose ; incomplète, la parole qui questionne affirme qu'elle n'est qu'une partie. La question serait donc, contrairement à ce que nous venons de dire, essentiellement partielle, elle serait le lieu où la parole se donne toujours comme inachevée. Que signifierait alors la question de tout, sinon l'affirmation que dans le tout est encore latente la particularité de tout ?

1. Cf. le chapitre II du livre de Dionys Mascolo sur le communisme : « Il n'y a plus dans la réalité qu'une question d'ensemble. »

La question, si elle est parole inachevée, prend appui sur l'inachèvement. Elle n'est pas incomplète en tant que question ; elle est, au contraire, la parole que le fait de se déclarer incomplète accomplit. La question replace dans le vide l'affirmation pleine, elle l'enrichit de ce vide. Par la question, nous nous donnons la chose et nous nous donnons le vide qui, la rendant possible-impossible, nous permet de ne pas l'avoir encore ou de l'avoir comme désir et comme besoin. La question est le besoin de la pensée.

*

Prenons ces deux modes d'expression : « *Le ciel est bleu* » et « *Le ciel est-il bleu ? Oui.* » Il n'y a pas à être grand clerc pour reconnaître tout ce qui les sépare. Le « oui » ne rétablit nullement la simplicité de l'affirmation plane : le bleu du ciel, dans l'interrogation, a fait place au vide ; le bleu ne s'est pourtant pas dissipé, il s'est au contraire élevé dramatiquement jusqu'à sa *possibilité*, au-delà de son être et se déployant dans l'intensité de ce nouvel espace, plus bleu, assurément, qu'il n'a jamais été, dans un rapport plus intime, plus proche avec le ciel, en l'instant — l'instant de la question où tout est en instance. Cependant, à peine le « oui » prononcé et alors même qu'il confirme, dans son nouvel éclat, le bleu du ciel rapporté au vide, nous nous apercevons de ce qui a été perdu. Un instant transformé en pure possibilité, l'état de choses ne fait pas retour à ce qu'il était. Le « oui » catégorique ne peut rendre cela qui un moment n'a été que possible ; bien plus, il nous retire le don et la richesse de la possibilité, puisqu'il affirme maintenant l'être de ce qui est, mais, comme il l'affirme en réponse, c'est indirectement et d'une manière seulement médiate qu'il l'affirme. Ainsi, dans le « oui » de la réponse, nous perdons la donnée droite, immédiate, et nous perdons l'ouverture, la richesse de la possibilité. La réponse est le malheur de la question.

Ce qui veut dire qu'elle fait apparaître le malheur qui est caché dans la question. C'est même le trait déplaisant de la réponse. La réponse n'est pas en elle-même malheureuse ; elle garde pour elle l'assurance ; une sorte de hauteur est sa marque. Celui qui répond est implicitement supérieur à

celui qui interroge. D'un enfant qui oublie le statut de l'enfance, l'on dit : il répond. Répondre, c'est la maturité de la question.

Et pourtant la question demande réponse ? Il y a certes dans la question un manque qui cherche à être comblé. Mais ce manque est d'une étrange sorte. Ce n'est pas la rudesse de la négation, il n'anéantit pas, il ne refuse pas. Si c'est une puissance où s'exerce quelque chose de négatif, cette puissance s'en saisit à un stade où ce négatif n'est pas parvenu à la pleine détermination négative. *Le ciel est bleu, le ciel est-il bleu ?* Nous sentons qu'à la première phrase la seconde ne retire rien, ou c'est un retrait sur le mode du glissement, comme une porte qui tournerait sur son axe silencieux. Le mot « est » n'est pas retiré, allégé seulement : rendu plus transparent, promis à une dimension nouvelle. Dans d'autres langues, l'interrogation est précisément marquée par la promotion du verbe qui vient tout à coup au premier rang : *Is the sky blue ? Ist der Himmel blau ?* Toute la lumière frappe ici, avec une sorte de violence et de vaillance soupçonneuse, l'être qui « vient en question » et par qui la lumière de la question frappe tout le reste. Promotion qui ressemble à celle de ces étoiles dont l'éclat augmente pour finir. La force éclairante qui porte l'être au premier rang et qui est comme l'apparence de l'être jusque-là inapparent, est, dans le même temps, ce qui menace de le dissoudre. L'interrogation est ce mouvement où l'être vire et apparaît comme le tournant de l'être.

De là le silence particulier des phrases interrogatives. C'est comme si l'être en s'interrogeant — le « est » de l'interrogation — abandonnait sa part bruyante d'affirmation, sa part tranchante de négation et, même là où il se dégage en premier lieu, se délivrait de lui-même, s'ouvrant et ouvrant la phrase de telle sorte qu'en cette ouverture celle-ci ne semble plus avoir son centre en elle, mais hors d'elle.

On dira qu'il en est ainsi dans toute phrase, chacune se poursuit et se complète en une autre. Mais la question ne se poursuit pas dans la réponse, elle est au contraire interrompue par celle-ci et refermée. Elle inaugure un type de relation caractérisé par l'ouverture et le libre mouvement, et

ce qu'elle trouve pour la satisfaire, c'est ce qui ferme et ce qui arrête. La question attend la réponse, mais la réponse n'apaise pas la question et, même si elle y met fin, elle ne met pas fin à l'attente qui est la question de la question. Question, réponse, nous trouvons entre ces deux termes l'affrontement du rapport dialectique, dans cette mesure même où la question appelle, en la réponse, ce qui lui est *étranger* et en même temps veut se maintenir dans la réponse comme ce tout de la question (et la question de tout) que la réponse arrête pour mettre fin au mouvement et donner le repos. Seulement la réponse, répondant, doit reprendre en elle l'essence de la question, qui n'est pas éteinte par ce qui y répond.

*(A suivre.)* MAURICE BLANCHOT

# LE BOLCHEVISME ET LA N. R. F.

Comme ce serait simple, si l'homme n'était que ce qu'il dit — tout ce qu'il dit, tout ce qu'il écrit ! Plus de distance entre la parole et l'être. Plus de digestion difficile pour cette « bouchée intelligible » de sens et de mots dont parlait Claudel...

Si je suis ce que la parole me fait, si le langage doue d'existence cette vague palpitation inquiète que j'appelle « moi », un ordre humain, innocent et calme, se conçoit aisément. Il en fut ainsi, probablement, au temps où les traditions faisaient de la personne un pont solide entre les générations anciennes et un futur d'autant plus stable qu'il était contenu dans le passé. Alors, on pouvait écrire sans souci. Comme on laboure un champ. Comme on exploite une ferme. L'écrivain était un colon et il défrichait des terres ou rédimait des marais. L'écriture était innocente.

Ce temps n'est plus. Il n'est pas ce qu'on appelle « passé ». Il a simplement fait place à une autre manière de traiter le langage et de sentir les liens qui existent entre la parole et la vie, entre l'univers fictif auquel je prête une existence plus ou moins convaincante et le monde, ce rempart, cet obstacle... Alors, je ne puis plus écrire aussi naïvement. Le doute paraît. Pas seulement pour ce qui concerne les mots que j'enfile sur une page ; pour l'ensemble du langage dont je dispose et que l'on m'a, pour ainsi dire, confié.

C'est ce que Parain voulait dire, en écrivant dans ses *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* : « J'éprouve que je suis responsable d'un monde que je n'ai pas créé. » Sentiment d'irrésolution, presque de panique. Il répond à la plus vaste interrogation de l'homme qui écrit au

sujet de la forme même de son écriture. Il fait de l'expression un problème et, partant, de la pensée un malaise prolongé. Est-ce qu'une partie des rêves ou des utopies politiques de notre époque n'ont pas trouvé leur prétexte dans cette constatation de la parole ? Existe-t-il aujourd'hui une seule œuvre romanesque qui n'embrasse un doute et comme la perfide dissolution de ce qui la rend urgente ou nécessaire ?

Brice Parain a vécu ce malaise jusqu'au bout. Plus exactement, il a fait de ce malaise la trame d'une méditation exemplaire : depuis l'*Essai sur la misère humaine* qui diagnostiquait le trouble, son œuvre tient dans cette enquête... Toutefois, lorsqu'on a poursuivi durant près de quarante ans le fantôme d'une communication parfaite entre les hommes (tout en connaissant l'arbitraire qui s'attache à pareille utopie), il arrive un jour où l'être qu'on est *devenu*, qui sait ? sans l'avoir cherché, s'interpose entre la question même et la vie. Cela arrive précisément à Parain : aussi entreprend-il de trouver dans son propre passé ce que ne peut lui apporter la réflexion philosophique, puisque cette réflexion souffre du mal qui affecte le langage.

Suivre la genèse d'une méditation, telle qu'elle se déroule au long d'une existence, est toujours une aventure surprenante. D'abord, ce que l'on raconte sur son enfance ou sur le passé lointain est plus ou moins marqué (comme le disait, je crois, Renan) du sceau de l'élégie. Ensuite, la formation, le développement d'une expérience qui se saisit elle-même, se perd, se retrouve et se perd à nouveau, a plus de chances peut-être de nous atteindre qu'un long traité composé selon les rites !

Cela même ne va pas sans difficulté... En entreprenant d'écrire *De Fil en Aiguille*, Parain pressent tout ce qu'il y a de suspect dans le souvenir : « Il fallait que j'arrive à savoir si j'avais un passé ou non. Je ne voulais pas en rester simplement sur mon impression d'alors, trop constante, trop malheureuse aussi, de ne pas en avoir. » Il est vrai qu'il se corrige aussitôt. En effet, *mon* passé n'est *un* passé que s'il jette un pont entre deux mondes, s'il conjure la durée — ce long échappement d'air de l'histoire. « Ce que j'appellerais avoir un passé, ce serait reconnaître qu'il y a, dans ce qui

m'est arrivé et dans ce que j'ai pensé jusqu'à présent, quelque chose qui ressemble à une vérité que je n'aurais pas inventée moi-même, qui m'aurait été transmise, que je pourrais transmettre à mon tour, qui serait donc au moins durable, sinon éternelle. »

Cela n'est rien encore. Je veux dire que, pour un homme de ma génération, la recherche de Parain ne serait pas ce qu'elle est, en effet, si l'écrivain ne s'était heurté aux obstacles mêmes que nous avons affrontés, nous aussi, depuis quinze ou vingt ans — la guerre, le communisme, les idéologies terroristes des « intellectuels », la nostalgie d'un ordre humain qui justifie la recherche de la vérité ou, simplement, l'amour. Or, tout cela entre en composition dans le livre de Parain et lui permet d'écrire un ouvrage comme très peu d'hommes peuvent en produire en ce moment.

La saisissante mais pudique grandeur du propos de Parain tient sans doute alors à ce qu'il ne renie aucune des expériences qu'il a faites, preuve certaine que ses étapes différentes n'étaient point des prises de position abstraites, des « engagements », mais des *drames* profondément enracinés au sol de l'être intime. Il s'agit, n'est-ce pas, de surmonter la solitude qui est « le chemin de la mort » et surtout « d'aimer la vie et la matière de la vie pour vivre et non pas seulement faire semblant de vivre ».

Les thèmes du souvenir — la mort du père, l'amour pour Natacha, la découverte de la Russie, la guerre de 14, les années d'éducation — vont donc s'entrelacer selon les lois d'une réminiscence contrôlée par l'interrogation sur le langage et son malaise. Au contraire de la technique proustienne, on ne verra pas ici de personnages, façonnés avec des lambeaux de mémoire, s'enfler au point d'absorber le narrateur. Et ce n'est pas, non plus, le cheminement propre à Michel Leiris, car Parain n'éprouve point, comme l'auteur de *La Règle du Jeu*, de stupeur anxieuse devant sa propre existence. Non... Il convient de retrouver les semences de vérité, de creuser le terreau des impressions pour prendre appui sur les pilotis enfouis sous le langage et qui soutiennent l'existence.

Il y a bien des années de cela, Sartre retraçait l'itinéraire

intellectuel de Parain. Il rattachait son inquiétude sur le langage au trouble qui avait affecté la génération antérieure à la sienne et l'avait conduite à la révolte. Il voyait dans la rapide traversée du communisme par Parain (« ... J'ai été communiste trop tôt... J'avais déjà cessé d'être communiste quand on commençait à le devenir autour de moi ») le désir de trouver dans une organisation dogmatique des « mots d'ordre » qui eussent libéré le jeune homme de la « terreur dans les Lettres ». Mais il reprochait surtout à Parain d'ignorer la phénoménologie et d'oublier de situer le langage dans les perspectives de l'existence d'autrui : « Parler, disait Sartre, c'est agir sous le regard des autres. » Là devait, selon lui, commencer une enquête sur le langage.

Je ne cite pas cette objection pour le seul plaisir de rappeler une étude d'ailleurs fort bien venue du jeune Sartre, mais pour montrer combien sont périssables les illusions interprétatives d'une génération. Si Sartre avait peut-être raison contre Parain lorsqu'il écrivait *Aller et Retour* à la fin de la dernière guerre, le fait que la « métaphysique du regard » ne soit venue à bout d'aucun des problèmes qu'on se pose depuis plus de quarante ans et que la seule phénoménologie se soit révélée, autant que le marxisme, impuissante à édifier une « anthropologie » [1] complète, montre qu'il faut peut-être, comme le fait Parain, s'en tenir à la question dans sa littéralité. Sans se soucier des « explications à tout faire », Parain continuait sa route « de fil en aiguille », moins avec le désir d'aboutir qu'avec le souci d'observer sa démarche.

D'ailleurs, à l'objection de Sartre, Parain a déjà répondu : l'existence des autres est-elle étrangère à sa recherche presque pathétique de la fraternité ? Les figures qui émergent au cours du livre ne sont-elles pas déjà une réponse avant toute question ? Faut-il poser le problème philosophique de l'existence d'autrui, quand l'amour ou l'amitié sont une composante de l'homme qu'on est ?

N'est-ce pas cela qui fait le charme presque tchékovien que dégage *De Fil en Aiguille*? Les êtres vivants sont là,

1. La preuve en est la *Critique de la Raison dialectique*.

évoqués par le souvenir, individus ou grandes masses comme le sont les soldats de la guerre de 14 ou ce peuple russe que Parain aime d'une tendresse fidèle. Ne font-ils pas partie de l'être du narrateur comme la mère de Proust ou comme Swann faisait partie de Proust lui-même ? Comme si le souvenir était l'écho en nous des êtres vivants que nous avons approchés. Le langage n'est point malade parce que les autres constituent mon « enfer », mais le langage, aujourd'hui, est malade, puisque je ne puis établir avec les êtres la communication intense que je souhaiterais...

Et voici que tout commence : au moment où je demande à l'écriture de justifier une communication que les obstacles édifiés par la société ou par le temps rendent malaisée, j'entre dans l'univers de la littérature. Non à partir de la négation absolue ou du silence, comme le croit Blanchot, mais à partir de ce désir de communion. Qui donc, parmi les romanciers, n'a fait ce rêve de fraternité humaine dont l'échec a jeté dans la politique superficielle trop d'entre nous ?

Car je ne suis pas simplement, là, une conscience ouverte, une perception neutre des choses ou des hommes, un flair de chien de chasse ; j'ai déjà choisi. En moi s'est éveillée cette passion pour la réconciliation. Les idées, les mots que j'utilise, les situations ou les personnages que j'invente ne sont-ils pas autant d'efforts pour surmonter l'obstacle ?

Voilà des années que les écrivains ou simplement les hommes qui réfléchissent éprouvent ce déchirement. Peut-être se trouve-t-il même, comme le suggère Parain, à l'origine des mouvements de révolte contemporains. « Avant la guerre de 1914, il s'était formé un peu partout en Europe des groupements de jeunes rebelles ayant des doctrines plus ou moins claires, certes, plus ou moins rigoureuses, mais tous plus ou moins sous l'influence de l'un ou l'autre des nihilismes élaborés au XIXe siècle, tous obscurément décidés à changer la vie, donc. Il n'y en a guère eu que deux qui ont réussi à donner un mouvement d'ampleur internationale, le parti bolchevique, qui représentait le dernier messianisme à structure politique, et la nouvelle glose, la N. R. F., chez nous. »

Certes, tous ceux qui, depuis quarante ou cinquante ans, ont débuté dans la vie par un duel avec la société (bien différent de celui que souhaitait Stendhal!), ceux-là ont tous eu le choix, à tel ou tel moment de leur vie, entre le bolchevisme et la N. R. F., entre l'action militante et la littérature considérée comme un instrument de connaissance. Parain nous raconte, avec cette langue drue et simple qui évite les mots abstraits, les raisons du choix qu'il a pu faire. Car, si la crise du langage est fondée au point de ne faire qu'un avec la conscience que je prends de mon être, la dialectique utilisée par le bolchevisme n'est plus qu'une manière suspecte de cacher la crise dont souffrent les mots de notre civilisation, tandis que, de son côté, la littérature ne peut se justifier qu'en doutant de soi. Ici, le style de Parain, net et parfois charnu, riche en mots paysans, sert le projet de l'écrivain : peu de langues sont, comme la sienne, propres à sentir la pensée, quand elle naît, sans en faire une théorie.

C'est dire que le bolchevisme a fait autant de renégats et de terroristes défroqués que d'intellectuels « engagés », et que la critique de l'écriture s'est intégrée à l'acte créateur comme pour faire de la littérature une action indéfiniment différée. Qui donc échappe à cette « double frénésie » ?

Si le mal du langage est consubstantiel à notre être, c'est alors que l'Europe est responsable elle-même du cancer qui la ronge. Parain rappelle certaines des catastrophes qui ont profondément affecté notre histoire récente : la guerre franco-allemande de 14, par exemple, qui fut autant une guerre philosophique qu'une guerre civile. La tourmente a emporté les débris d'une culture déjà rongée par le nihilisme. Il nous est resté le doute et une immense frustration. Nous ne possédons plus de mots pour raconter l'amour ou l'amitié ; nous ne savons plus exprimer la vie en ce qu'elle a de plus immédiat ou de plus profond. Nous avons fui...

Oui, les mots, les idées que nous utilisons aujourd'hui, même nos sentiments et nos passions ne correspondent plus à notre expérience réelle. Et là je ne serai plus d'accord avec Parain : si nous ne pouvons plus retrouver un ordre humain, c'est moins, me semble-t-il, comme il le croit, parce que l'Occident a engendré une idée de la liberté qui conduit

au suicide ou a perdu sa vie en voulant sauver ses ambitions les plus hautes, qu'en raison du vieillissement terrifiant de notre langage. Nous nous servons encore des pensées qui étaient celles de nos grands-parents, alors que le monde a plus changé depuis cent ans qu'auparavant, durant des millénaires...

Regardez la politique, domaine privilégié du langage, s'il en est ! Un cimetière... La vie s'est retirée de la communauté, et nous continuons à parler ou à penser comme si nous vivions au temps de Tocqueville ou de Marx. Nous voulons changer le monde, et nous ne savons comment nous débrouiller dans notre fouillis biographique. Nous ne savons plus parler du bonheur ni de la volupté, et nous voulons faire le bonheur de l'humanité !

On nous dit partout que le danger menace, qu'une guerre abolira nos calculs et nos angoisses. Mais n'est-ce pas une imposture que fuir notre vie et notre méditation pour battre la campagne ? Parain le croit et, pour sa part, il répond, comme Louis de Gonzague, qu'il faut continuer à penser et à chercher un ordre humain vivant et universel comme si de rien n'était. Parce que nous sommes des hommes.

Il est clair alors que le retour en arrière de Parain est un commencement. Plonger dans le passé n'était qu'un prétexte pour retrouver les raisons de continuer à vivre. Entre le bolchevisme et certaine tendance de la N. R. F., entre le rêve conçu au temps des machines à vapeur et une littérature qui se ronge elle-même en s'affirmant malgré elle, il faut savoir parier sur l'imprévisible richesse d'une expérience infinie, plus vaste que les idéologies. Parain, lui, a trouvé dans le cheminement de sa propre réflexion la force de persévérer dans son être. C'est un mouvement qu'il faut accomplir pour soi-même. Nous reconnaissons cette démarche. C'est celle qui devrait délivrer les écrivains du souci de jouer les commissaires du peuple et les amener à cet injustifiable mais irrépressible devoir : écrire. Il reste, en effet, toujours quelque chose d'autre à vivre, et à penser...

JEAN DUVIGNAUD

# LEIBNIZ, CRITIQUE DE DESCARTES

M. Belaval remonte le temps pour assister et nous faire assister à la querelle que Leibniz cherche à Descartes. Son point de vue s'efforce de coïncider avec celui de Leibniz sur Descartes. On nous avertit même dès l'abord qu'il nous faut nous refaire des yeux prékantiens et lire comme si nous n'étions pas d'un temps où science et philosphie ne se comprennent plus, ou trop bien.

M. Belaval nous montre quelles questions primordiales soulèvent la problématique métaphysique : pour Descartes, quelle manière de ne plus rien comprendre, et pour Leibniz quelle manière de vouloir tout comprendre ; puis comment l'exigence métaphysique se résout en traitement mathématique des phénomènes, en vision du monde scientifique, bref, en *épistémologie* — en mathématisme chez Descartes et en dynamisme chez Leibniz.

Le livre de Belaval se situe dans la lignée des travaux universitaires français qui passe par exemple par Brunschvicg et aujourd'hui M. Bachelard, pour qui la philosophie est devenue une épistémologie historique. Son ambition déclarée est de nous aider à reprendre le tournant d'une épistémologie encore théologico-métaphysique à l'épistémologie critique et empiriste du XVIII^e^ siècle, un peu comme si Leibniz avait été le premier Bachelard de Descartes, Newton celui de Leibniz, et que, s'il est permis de s'exprimer ainsi, Yvon Belaval fût leur Bachelard à tous.

***

Pensée de Descartes, heurtée, volontaire, hautaine, solitaire, tragique à sa manière, car séparatrice ; pensée de Leibniz, souple, diplomatique, respectueuse du point de vue,

perspectiviste, conciliante, d'autant plus ambitieuse ; chacune a la méthode de son génie sur le fond commun de la métaphysique ; pensée de l'un pour qui l'espèce de miracle de la « création continuée » conjure la discontinuité d'un univers menacé d'investissement, dont la vérité mathématique pourra être retracée par l' « attention » soutenue et le « mouvement déductif » de l'intuition ; pensée de l'autre qui évite les ruptures, capable de traquer l'évanouissement des transitions, des passages, des limites, les changements d'ordre ; pensée « méthodique » du *Discours* qui reconstruit, qui marche en avant par étapes fermement assurées, pensée progressive et donc en ce sens synthétique ; et, de l'autre côté, pensée mobile, agile, qui explicite, « régression analytique », qui retrouve la continuité de l'ordre universel ; pensée cartésienne pour qui les inventions humaines empiriques ne sont pas entièrement rationalisables ; pensée leibnizienne compréhensive de toute l'existence, qui admet une connaissance historique et une logique du probable ; géométrie algébrisée de Descartes, au contenu assez pauvre, qui ne s'arrache pas vraiment à la représentation perceptive caractéristique des Anciens ; mathématique complexe de Leibniz qui fonde la géométrie analytique, découvre la fonction.

Le cartésianisme repose sur « l'intuition ». Pour pouvoir faire confiance ensuite à sa propre vue, c'est-à-dire se reposer sur la certitude de l'évidence du clair et distinct, Descartes s'assure d'abord de sa propre existence pensante et de l'existence de Dieu. La véridicité de la *res cogitans* se cautionne à la véracité divine. Le sujet ne se fiera à ses évidences que s'il est d'abord assuré qu'un Dieu qui ne peut ni se tromper n nous tromper garantit en bloc l'accord des vérités « évidemment » telles avec la réalité. A ce prix seulement le risque d'illusion généralisée se dissipe : le réel pour moi n'est pas un irréel pour Dieu ; le monde n'est pas un mirage cohérent. Le mouvement exemplaire de Descartes, c'est ce bondissement du point d'ignorance, d'obscurité, point zéro du doute radical, « origine des abscisses-intuitions », d'où la pensée du sujet le ramène sans arrêt, pour s'assurer de soi, jusqu'à Dieu, le Parfait, l'Infini, le plus Sujet de tous les sujets : ainsi les vérités « relatives » au sujet, étant « relatives à l'Absolu »,

fondamentalement, ne seront pas « relativistes ». C'est l'ascèse de la *tabula rasa* qui ménage à la *res cogitans* la possibilité de tabler sur Dieu.

Peut-être, pour comprendre l' « intuition primordiale » de Leibniz, pouvons-nous imaginer que, enfant ou adolescent, il aimait découvrir des perspectives : imaginons-le par exemple contemplant une allée plantée régulièrement de grands ormes qui diminuent et disparaissent à l'horizon : ainsi toute chose apparaissait-elle comme exemplaire à sa place dans une série qui s'en allait à l'infini, s'évanouissait à la limite. Disposer les choses ainsi, ce n'était donc pas faire violence à l'être, mais plutôt l'apercevoir dans sa vérité ; la vue des yeux et l'ordre intelligible des relations pensées n'étaient pas hétérogènes. Les mathématiques ne faisaient pas violence au monde en y substituant un ordre étrange ; bien plutôt leur ordre ressemblait-il à celui de la perspective... Prendre vue dans ce monde, sur ce monde, comment est-ce possible, sinon en occupant un point de vue symboliquement hors du monde ? Si la vérité est pour Descartes ce qui se passe quand l'élément-idée est pris dans l'évidence — c'est-à-dire quand, frappé à plein par la lumière naturelle, il renvoie complètement l'éclat de cette lumière à sa source, — pour Leibniz, l'assurance du sujet vient de sa confiance dans la coïncidence de l'ordre de la raison avec une logique incréée que Dieu a lui-même en vue quand il « existensifie »[1] le meilleur ensemble possible. De la volonté de Dieu, nous pouvons savoir qu'elle est encline à privilégier le meilleur ensemble. Le problème qui nous est posé par le monde est un problème de maximum et de minimum, parce que c'est ainsi que s'est posé pour Dieu le problème de la création ou passage à l'existence du plus riche possible. Le Dieu de Leibniz est un Dieu qui choisit parmi l'infinité des possibles (l'infinité *pyramidale* des ensembles « compossibles »). Ainsi la meilleure des métaphysiques possibles est celle où le monde est compris comme le meilleur des mondes possibles.

Il y a chez Descartes trois points d'intériorité : l'intério-

1. Dieu, chez Leibniz, est appelé *Deus existentificans*.

rité, mais insondable, de Dieu ; l'intériorité, mais transparente, du *cogito* ; l'intériorité, mais irrémédiablement confuse, de l'union de l'âme et du corps (la « troisième substance »). De la première, qui est fermée, pas de connaissance ; de la deuxième, qui, étant complètement extravasée, n'est plus une intériorité, une saisie certaine ; de la troisième, définitivement obscure, une circonlocution conjecturale. L'accord entre les deux substances se fait à plein, au niveau de la mathématique, par coïncidence garantie en Dieu. L'extériorité confuse de la matière se fait pure extériorité de la quantité, et l'intériorité de la *res cogitans* pur mouvement de déduction, de nécessité mathématique. L'étendue et la pensée se rejoignent dans le milieu de l'espace mathématique. L'esprit se projette dans le milieu spatial « immatériel » de la nécessité mathématique, avec la capacité essentielle d'en produire déductivement les déterminations ; et il y « rejoint » la *res extensa* exhaussée jusqu'à sa vérité, qui est figure et mouvement, la métaphysique étant l'opération de justification de cette coïncidence.

Chez Leibniz, il y a de l' « intériorité », c'est-à-dire de l'obscurité ; obscurité à soi de la « monade » enveloppée et enveloppante. Dès lors, l'extérieur ne peut que symboliser avec l'intérieur dans sa manière même de la manifester. Le phénomène dans sa richesse qualitative n'est pas sans rapport avec l'autre monde, celui de l'idéalité que l'esprit enveloppe. Tout se passe comme si après Descartes l'effort de la métaphysique visait à réintroduire la qualité dans la science, comme s'il s'agissait de fonder, en raison de nouveaux concepts épistémologiques, de nouveaux éléments et méthodes mathématiques et physiques[1]. Avec Leibniz, il y a comme un choc en retour du donné sur la rationalité « cartésienne », comme si « tout n'était pas si simple ». Le mathématisme ne coïncide pas avec l'empirisme. On pourrait dire que la différence entre Descartes et Leibniz est aussi et

1. Le propre de la métaphysique serait donc de distinguer les deux niveaux d'une « réalité ontologique » où jouerait une « causalité idéale » (*ratio*) et d'une « réalité phénoménale » où l'homme, pris par son corps, voit se dérouler une causalité physique de consécutions empiriques constantes. Le positivisme serait le refus de plus en plus ferme de ce dénivellement.

d'abord simplement chronologique : Descartes se situe *avant*; c'est-à-dire avant que le regard décidément scientifique ne se heurte à la complexité du donné, de l'expérience, qui refuse de se prêter d'une manière trop simple au joug mathématique. Descartes se situe avant l'exigence du réajustement, mais parce qu'il est occupé à fixer la métaphysique dans la perspective de la science, et qu'il pose les termes généraux de cette situation, à jamais cartésienne : retrouver l'énoncé mathématique de ce grand problème déjà résolu qu'est le monde. Par là on aperçoit que Leibniz est un cartésien malgré lui : à sa place dans l'ère inaugurée par Descartes, et quoique « supérieur » à Descartes en toutes questions comme le montre inlassablement M. Belaval, assigné à résidence pour toujours à l'intérieur d'une métaphysique dont Descartes précise avant lui et pour lui le trait fondamental.

***

Mais le livre de M. Belaval se conclut sur ce jugement : « ... Signalons pour finir la *faiblesse commune*[1] à nos deux philosophes quant aux lois du monde physique, c'est que ni l'un ni l'autre ne font de la mesure la base même de la loi » (p. 472). Quel est donc le point de vue implicite qui commande cette remarque ? Quel est le présupposé qui parle encore dans cette phrase du prière d'insérer : «... parce qu'ils n'empruntent aux mathématiques que la certitude de leur déduction, ni Descartes, ni Leibniz ne *dépassent* la *Physique pré-newtonienne* [2] » ?

L'implicite ici n'est-il pas positiviste ?

Pour le positivisme, la Science reprend peu à peu à la métaphysique, au fur et à mesure de son perfectionnement propre, tout ce que celle-ci a d'abord exprimé dans son langage en intuitions non encore formalisées ; et dès que la science, mue par la métaphysique, s'empare en concepts mathématiques exprès des intuitions « ontologiques », le transfert de compétence s'effectue, la métaphysique ne servant ainsi

1. Non souligné dans le texte.
2. Non souligné dans le texte.

que de préliminaire, de ruse, de détour pour la raison. Nous aurions en nous en somme une aptitude à proférer une première version de l'être en langage « métaphysique » (version elle-même, au reste, traduite de la version « mythique » originelle), et la science peu à peu reprendrait son dû ; tout « entrerait dans l'ordre ». C'est dans cette perspective qu'on peut « faire reproche » à Descartes et Leibniz de n'être que des pré-newtoniens; c'est-à-dire d'avoir méconnu la méthode liée à la mesure qui traque et enserre le phénomène pour l' « habiller sur mesure », comme dit J. Ullmo. Le positivisme verserait enfin au seul crédit de l'« esprit humain » tout ce qu'il laissait d'abord s'échapper. Il simplifierait enfin les catégories gnoséologiques dont la complexité venait du circuit métaphysico-théologique qui tentait de concilier le point de vue de l'homme et le point de vue de Dieu.

Mais alors comment comprendre la parenté profonde de Descartes et de Leibniz, cette appartenance au *même* qui leur permet de se combattre à l'intérieur d'une même lice ; ce profond clivage du paysage métaphysique en lui-même ? Comment se fait-il que Descartes, qui est battu par Leibniz sur tous les terrains, demeure quand même la figure décisive de la « métaphysique moderne [1] » ? Essentiellement entendu

1. La science contemporaine est-elle plus « cartésienne » ou plus « leibnizienne » ? Tout est devenu plus leibnizien. Le formalisme de Leibniz est continué dans le phénoménologisme et le structuralisme. En effet, dès que la contingence cesse d'être rapportée à Dieu, c'est le calcul qui doit et peut la résorber rationnellement. Le développement des mathématiques, et précisément du calcul des probabilités, allait permettre que fût retiré à Dieu le privilège du choix, de la sélection de ce qui existe en fait, pour en rapporter le principe d'explication au jeu des lois mathématiques du monde. La compossibilité descendait dans le jeu de l'immanence. (Chez Darwin, par exemple, une loi, mais pas encore mathématifiée, loi de sélection, cherche à rationaliser dans l'immanence l'existence.) *Dum natura calculat fit mundus*. Le structuralisme contemporain exploite cette vue — comme si la contingence de l'existence (la factivité des structures) ne renvoyait plus à un *Deus existentificans*, mais apparaissait plutôt comme la *chance* la plus probable dans le jeu du monde rationalisé par le calcul des probabilités.

Mais Descartes ? L'intuitionisme cartésien, en établissant la thèse fondamentale du *cogito*, la suffisance de la subjectivité, ménage exemplairement une place à la « philosophie » : celle du commencement irréductible de la réflexion. Au point que, même quand la science se sera coupée, au moins au niveau conscient, de la philosophie, la place de la « philosophie » demeure « réservée ».

La « philosophie » dans cette perspective a encore une certaine « avance » sur la science, avance qui explique qu'elle n'ait pas été

en effet, ce problème de « préséance » ne peut sans doute être débattu si on ne pousse pas la recherche sous les oppositions terme à terme qui finissent par les confondre au regard de la « physique newtonienne ».

Or, comment se fait-il que, malgré la « supériorité » de Leibniz, ce soit Descartes qui reste décisif, au point que Leibniz passe à jamais pour un « cartésien » ?

Seule une vue à partir de l'essence de la métaphysique pouvait nous amener à comprendre ce qui fait de Leibniz un tel « cartésien ». D'une manière générale, où veut-on en venir avec les enquêtes en forme de « philosophes parallèles »? En vue de quoi prennent-elles leur orientation ? Les pensées ne s'annulent-elles pas dans le choc qu'on leur fait subir si on nous montre qu'en fin de compte elles ont été dépassées ? Si un titre commun de chapitre a pu être trouvé pour réunir les deux philosophies, n'est-ce pas qu'elles s'enracinent à une même souche, mais enfouie pour elles et encore pour nous ? Et si, par exemple, le titre de la première partie de l'ouvrage de M. Belaval a pu être : « L'Esprit de la Méthode », ne doit-on pas poser la question : d'où vient essentiellement l' « esprit de la méthode » ? D'où viennent le principe de raison et le principe d'identité ? D'où s'appareille la méthode ? Ne faut-il pas qu'ait été décidée avant la méthode la direction dans laquelle en général une « essence » pourra être méthodiquement accessible ? Quel est le rapport premier à l'Être, non thématisé, qui ouvre la perspective de la détermination « méthodique » des essences ? D'où vient l'orientation de la recherche qui pense pouvoir atteindre l'essence comme matériau fondamental ou raison de la série ? Ne nous appartient-il pas aujourd'hui de dévoiler, si nous voulons vraiment comprendre le point de vue de la métaphysique, la « décision » jamais prise en fait, mais régnante comme un destin, qui détermine de cette manière l'approche

encore entièrement évacuée. Car, en tant que phénoménologie transcendantale, elle s'efforce de justifier la totalité de l'être comme si à chaque fois tout ce qui est et paraît relevait de la sphère de l'immanence transcendantale de la subjectivité. La science, elle, réalise comme conquête effective, c'est-à-dire dans la technique, ce qui est ainsi programmé dans le langage de la philosophie ; réalisant la philosophie, elle la supprime. (C'est l'épistémologue moderne qui parle ainsi.)

« mathématique » de ce qui est ? D'où vient que, pour la métaphysique du XVIIe siècle, il est devenu « évident » que c'est la causalité des idées de type mathématique qui est le « thème » exprès de toute enquête sur ce qui est, prédéterminant toute compréhension possible de l'étant ? Quelle est cette « option » originelle de la métaphysique, option qui détermine son cours historique ; cette pensée non pensée de l'être de l'étant qui requiert la sujétion de l'étant dans la perspective de la méthode mathématique ; qui veut que seule une vérité soit « concevable » de cette manière ?

Il nous semble donc que, pour le lecteur attentif, une question fondamentale rôde incessamment dans les marges de l'œuvre d'Yvon Belaval : comment — c'est-à-dire par quelle décision toujours implicite à l'égard de l'être de l'étant — la métaphysique est-elle capable de la science, est-elle amenée à la « mathématique », et bientôt confondue avec la puissance scientifique ? Comment la métaphysique peut-elle devenir de plus en plus exclusivement « rationalisme épistémologique » et de telle sorte que ce rationalisme assigne de plus en plus impérieusement sa place à tout système philosophique historique ?

Quelle est l'essence de la métaphysique qui permet qu'elle produise comme résultat ce point de vue épistémologique actuel qui sert de présupposé non questionné à toute récapitulation des œuvres métaphysiques ?

MICHEL DEGUY

## ARAGON ET CLAUDEL

(*Fin.*)

Pour avoir démontré minutieusement, et dans la *Nouvelle revue française* de septembre 1955, que, malgré ses faux airs de gorille qui se déchire la poitrine, Claudel, contre ses principes affichés, recourt bien sagement aux sortilèges du lexique, aux césures, aux rimes, aux allitérations, voire aux strophes, et les plus élaborées, au point, vers la fin de sa vie, de condescendre à certains bouts-rimés de la force à peu près de ceux grâce auxquels le vin des Rochers se recommande dans la presse à l'honorable clientèle, je me suis fait traiter de tout, d'Homais, de professeur, et même d'agrégé ! Voilà qui me ragaillardit. Vous me permettrez donc d'insister et de préciser un peu ce que je suggérais alors. Dans son *Esthétique de la langue française*, Gourmont prétend que « sur 2 000 mots purement latins en *sion* et *tion*, il n'y en a pas 20 qui puissent entrer dans une belle page de prose littéraire : il y en a moins encore qu'un poète osât insérer dans un vers ». Ne croyez pourtant pas que ce soit pour démentir Gourmont, une de ses bêtes noires, que Claudel écrivit dans le *Christ roi* ce verset, si j'ose dire :

*Excepté pour la constatation qu'il pleut, il n'y a rien à voir*

non, c'est simplement parce que Claudel est capable des pires vulgarités.

Non, ce n'est point pour démentir Gourmont qu'il écrit, dans le poème si j'ose dire intitulé *Un peu plus tard*, et qui parodie le jargon pétainique :

*Sachant que ma Constitution,*
*Avec la collaboration*
*Des forces d'occupation*
*Vous réserve l'attribution,*
*Entre deux exécutions,*
*De payer vos contributions,*

c'est pour se faire pardonner ses *Paroles au Maréchal*, c'est aussi parce qu'il manque parfois atrocement de goût. Rimbaud, lui, avait su au *Bateau ivre* employer un substantif en *-tion* :

*La circulation des sèves inouïes*

où la longueur du mot (cinq syllabes grâce à la diérèse *ti//on*) suggère le cheminement même qu'il s'agit de signifier, cependant que les deux *i* de c*i*rculat*i*on s'ajoutent aux deux de *i*nou*ï*es pour faire circuler en outre la même voyelle à travers les douze pieds. Rien de tel dans le poème en *-tion* de Paul Claudel ; du pur François Coppée. Mais tout poète qui se veut engagé se doit d'être discursif et par conséquent d'accorder à la prose une part importante. Si soucieux de se faire comprendre, Aragon et Claudel, qu'ils outrent parfois les droits imprescriptibles du discours et que la prose chez eux devient par trop indiscrète. Quand Claudel ose écrire que *la Vierge de Brangues est une Vierge qui fonctionne*, ou Louis Aragon que son parti lui a *rendu les couleurs de la France* :

*Mon parti, mon parti, merci de tes leçons*

ni cette *Vierge qui fonctionne*, ni ces *couleurs de la France* ne se chargent pour moi de force. Ni non plus les vers que voici :

*Tout est fermé à la mairie*
*Idem à la gendarmerie*

*Or nous repassions sur la Vesle*
*Après six semaines deux mois,*
*A huit cents mètres de Couvrelles*

L'une de ces citations, je l'emprunte à Louis Aragon, l'autre à Claudel. Peu importe quelle à qui, car elles se valent.

*A l'église de mon village de Brangues il y a la chapelle du [château*
*C'est là que je vais tous les jours à cinq heures parce qu'il fait [trop chaud*

me paraît de la même force que ce vers d'Aragon au *Crève-Cœur* :

*Quand nous habitions tous deux à Montparnasse.*

Aragon aura beau réduire en 1946 la diérèse afin d'obtenir :

*Lorsque nous habitions tous deux à Montparnasse,*

cela me reste blanc bonnet bonnet blanc, et Montparnasse ne m'émeut pas beaucoup plus ici que Brangues tout à l'heure.

Pour les poètes qui appartiennent aux églises, qu'il est difficile de concilier les exigences internes du poème, les exigences intimes du poète, et la mission prédicante qu'on lui assigne. Le catholique et le communiste sont également victimes de leur zèle. Par souci de se faire entendre, il leur advient souvent d'oublier que les lois du poème ne sont pas celles de la prose. Or personne, j'imagine, ne soupçonnera Claudel ou Aragon de ne pas savoir ce qu'ils font. L'un et l'autre sont nés poètes. Fût-ce dans un distique aussi contestable que celui-ci :

*Je dors. Est-ce que je dors ?*
*Mais non je ne dors pas, j'adore,*

Claudel joue poétiquement avec le son *dor*. Je crois y entendre un écho d'Aragon, du cri ancien : *Hourrah l'Oural !* Qui d'autre qu'un poète pouvait composer cette ravissante chanson de *la Maison du marchand de sable* :

*Entrez, Madame la souris !*
*Serviteur, Monsieur le rat gris !*
*Grigna, grigno, grigna gris !*
*Il fait bon, il fait noir et gris.*

Il s'agit là d'une lettre de Claudel à Marie-Sygne, et j'y apprécie, unie à la même science, la même naïveté que dans la *Valse des broyeuses de béton* ou dans la *Complainte pour*

*l'orgue de la nouvelle barbarie*, deux œuvres d'Aragon. Il y a plus : que de fois, au *Crève-Cœur*, vous subissez un vers composé de trois mots identiques, ou de quatre :

*Écoute écoute écoute*
*Descendre descendre descendre*
*J'oublierai j'oublierai j'oublierai j'oublierai*
*Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay*
*Amoureux amoureux amoureux amoureux*

Cela en 1939-1940. Or, deux ou trois ans plus tard, Claudel écrit une chanson : *Pâques*, en quelques distiques dont le premier vers se compose de trois fois le même mot :

*Noir noir noir*
*L'heure l'heure l'heure*
*Sonne sonne sonne*
*Viens viens viens*
*Moi moi moi*
*Tout tout tout*
*Nous nous nous*
*Cher cher cher*
*Prends prends prends*
*Pleure pleure pleure.*

Si Aragon envia souvent le vers de Paul Claudel et s'il en copia de temps à autre certains tics, Claudel ne dédaigne pas de reprendre un tic d'Aragon, pour l'élaborer en distique :

*Noir noir noir*
*Tout est noir*
*Pleure pleure pleure*
*C'est mon cœur*

Jusqu'en leur complaisance pour les procédés des grands rhétoriqueurs, Claudel et Aragon confirment leurs affinités. *Le cœur de banquise des banquiers*, dans *Elseneur elle se meurt*, perpétue en l'améliorant l'idéal de Guillaume Crétin, dans sa *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* (1495) :

*Car Atropos, très terrible satrape,*
*a vostre Okgam attrapé en sa trape...*

Parfois même, il arrive qu'Aragon joue au rhétoriqueur sans se soucier de poésie :

*Il y a des esprits moroses*
*Des esquimaux, des ecchymoses*
*Desnos disait des maux exquis*
*Il neige sur les mots en ski*
*Chez qui chez qui.*

Ou encore, s'il fait rimer :

*et comment*
*l'écho ment*

ou bien :

*en rade Io*
*la radio.*

Sommes-nous si loin de Claudel :

*Désirée et désirante*
*Déchirée et déchirante*
*L'âme vers l'âme qui crie*
*L'âme vers l'âme qui prie*

ou encore :

*Le signe lent*
*Du cygne blanc ?*

Tout cela, de parfaite logique ! L'un et l'autre poète s'efforçant, pour enseigner, de cataloguer celles des ressources poétiques dont l'effet sensuel ou la valeur mnémotechnique peuvent servir leur grand dessein. Nous ne serons donc pas surpris de les voir peu à peu répudier l'anarchisme de leur jeunesse, dont la forme poétique est le *vers libre*, pour lui substituer peu à peu les formes régulières. Comme l'écrit Aragon dans l'*Essai sur la rime en 1940*, les jeux de mots de Robert Desnos, œuvre surréaliste par excellence, prouven aussi que tout est rime. Puisqu'on s'accorde la rime dans les laboratoires surréalistes, pourquoi se l'interdire dans les poèmes achevés ? La langue française étant faiblement accentuée, faute de rime ou d'assonance le poème est ina-

chevé. Faute de rime ou d'assonance, le poème jamais ne deviendra chanson, et populaire. Après avoir hypocritement dissimulé par des artifices typographiques les alexandrins dont il bourrait ses poèmes en versets, Claudel a fini par prendre son parti de la poésie régulière. Sur le tard, il écrivit l'éloge du vers racinien. Dans ses dernières années, il retrouve sans vergogne la rime et le rythme traditionnels. Je ne prétends pas que ses ritournelles toujours s'élèvent au-dessus du bout-rimé. La faute néanmoins n'en est pas plus à la rime qu'au rythme, et la platitude se fait aussi évidemment jour dans certains versets que dans certains vers plus franchement réguliers. Il arrive même que Claudel recoure à certains artifices dont Aragon s'était fait le champion dans *la rime en 1940*, et dont il avait fait usage au *Crève-Cœur*. Cette façon par exemple de placer à la rime un mot inaccentué, enclitique ou proclitique. Ainsi

*... les jardins*
*Interdits où Renaud s'est épris d'Armide et l'*
*Aime sans en rien dire*

ou encore

*Camion de buées*
*Mélancolique amour*
*Qui suit l'avenue et*
*Capitaine au long cours.*

Or voici chez Claudel :

*Ni l'azur à travers le bleu*
*Ni latent sous le roseau*
*Et dans l'arbre vivant ni le*
*Pétillement des oiseaux*

où l'article défini *le* rime, ou plutôt ne rime pas, avec *bleu*, puisqu'il est atone (la rime en français doit porté sur un élément accentué).

Jusqu'en cette ruse, Claudel et Aragon se découvrent fraternellement unis en ferveur rimbaldienne, car je lis dans *Michel et Christine :*

*Mais moi, Seigneur ! voici que mon esprit vole*
*Après les cieux glacés de rouge, sur les*
*Nuages célestes qui courent et volent*
*Sur cent Sologues longues comme un railway.*

Parce qu'il appartient à une religion ancienne, un peu usée, et qui, n'exerçant pas pour l'instant le pouvoir temporel, n'a plus la force d'imposer leur forme aux écrivains, Claudel a moins contribué qu'Aragon à restaurer le vers. Parce qu'il gouverne la littérature d'une religion neuve et militante, Aragon, lui, a su tirer les conséquences extrêmes de son engagement ; ce fut la campagne en faveur du sonnet. Non pas qu'elle ait bien réussi à tout le monde : les *Trente et un sonnets* de Guillevic ne contribueront guère à revigorer un genre qu'on a tort néanmoins de décrier, et dont je suis certain qu'il produira des chefs-d'œuvre. Mais j'en approuve l'intention car, s'ils ne s'imposent des disciplines poétiques, comment les poètes qui veulent parler aux hommes pourraient-ils vaincre la tentation sur eux toujours puissante du prosaïsme et de la versification didactique ! La publicité commerciale ne dédaigne pas cette puissance de la rime ou de l'homophonie. Les marchands de vin des Rochers vantent leur pinard à coups de vers rythmés et rimés. Ici, on me propose l'*imperméable imperturbable*, là, de boire *ein Bier mit dir ;* ou bien de me vendre *des visons à foison.* Au Pérou, la dernière campagne électorale se fit en slogans rimés :

*Prado será presidente*
*Así lo quiere la gente.*

A quoi, le parti adverse :

*El hombre de la calle*
*Vota por Lavalle.*

*Boire Contrexéville*, vous le savez, *c'est boire utile*, et une femme qui se respecte est *fidèle à Vittel* (sinon à son amant) ; vous savez que *Fénéon* (pas Félix) *détruit qui nuit* ; que

*Changer le décor est aisé*
*Car on peut aux Folies-Bergère*
*Parcourir le tiers de la terre*
*Durant l'espace d'un baiser.*

En Suisse alémanique, j'ai trouvé une page entière de quatrains composés pour séduire l'acheteur éventuel :

*O, wie ist man aufgeregt,*
*Wenn die Brille ist verlegt !*
*Praktisch und von Leder noch,*
*Ist ein Brillenständer doch !*

Voilà pourquoi il vous faut acheter un porte-étui à lunettes !

*Ach, an welchem Telefon,*
*Bleibt der Kugelschreiber schon?*
*Sauggummi mit Kette d'ran,*
*Nageln ihn am Platz jetzt an.*

Et voilà pourquoi vous achèterez un dispositif avec bloc de caoutchouc et chaînette en métal qui fixera le stylo à bille, si utile près du téléphone. La rime en l'espèce est raison. Dira-t-on qu'elle s'est du coup disqualifiée ? Autant dire que nous n'avons plus le droit de parler, puisque tout semble asservi à la publicité commerciale ou politique. Or les bons prosateurs savent toujours écrire avec force et fraîcheur. Plutôt dirai-je qu'il nous appartient de reprendre aux marchands notre bien. « Nous venons de traverser une période où la décomposition du vers était devenue aussi habituelle que le taratata des pieds bien comptés du XVIIIe siècle, et sans doute la poésie logorrhéique de ces dernières années aura le même sort que les vers à l'aune du temps des bergeries. La liberté dont le nom fut usurpé par le vers libre reprend aujourd'hui ses droits, non dans le laisser-aller, mais dans le travail de l'invention », déclarait Aragon en 1940. Encore que plus modestement, Claudel aura lui-même contribué à rétablir la situation. Comme il se trouve par chance qu'un autre poète, humaniste celui-là, Jules Supervielle, affirme que la poésie sera discursive et intelligible, la partie, je crois, est gagnée. Parmi les jeunes poètes que je lis, les meilleurs, Joubert, Lorho, en ont fini avec le verslibrisme et l'écriture automatique ; le temps me paraît proche où l'on n'aura plus honte d'écrire des *poèmes*. Si oui, nous le devrons pour une grande part à ces deux frères apparemment ennemis : Aragon et Claudel.

ETIEMBLE

# NOTES

## *LA POÉSIE*

### PAUL ÉLUARD : *Le dur Désir de durer. — Le Temps déborde* (Seghers).

Ces deux recueils de poèmes réunis en un seul, s'ils ne sont pas inédits, ont eu peu de lecteurs : le premier avait fait l'objet d'une édition de luxe illustrée par Chagall, le second, dont la sombre matière est la mort de Nusch, n'avait été tiré qu'à cent exemplaires hors commerce, en 1947.

La poésie d'Éluard a toujours été une combinaison très personnelle d'images et d'affirmations qui se rapprochent volontiers de la sentence. Des images se nouent, ou plutôt se succèdent, légèrement, sans enchaînement logique, plutôt par jaillissements successifs, abandon au rêve éveillé. Quant aux affirmations, le plus souvent heureuses, que ces images nourrissent : « Au cœur de notre corps / Tout fleurit et mûrit », « Demain mieux qu'aujourd'hui tu connaîtras le monde », « Nous n'irons pas au but un par un mais par deux », on pourrait en tirer, si ce n'était mutiler l'œuvre, une sorte de *bonne nouvelle* non chrétienne.

Deux parts de l'œuvre d'Éluard, à mes yeux, ne dureront pas : celle où l'image est trop ingénieuse ou trop surprenante, et celle où l'affirmation se fait trop éloquente, trop sentencieuse ou simpliste (on sait que ce fut là le défaut des dernières années, mais il ne faut pas trop schématiser : les dernières années ont donné quelques très beaux poèmes, et les premières par plus d'un trait les annonçaient).

Toute trouvaille ne peut durer que si elle est profondément fondée et peu à peu se mue en évidence. Le fameux mariage de la machine à coudre et du parapluie, loin de nous entraîner dans une région de merveilles, ne fait même plus sourire et ennuie autant que Déroulède. Je crois de même que « les zibelines vives de la coquetterie », chez Éluard, sont un tour un peu trop ingénieux pour n'avoir pas vieilli déjà. Je crois en revanche que : « Ils n'étaient pas fous les mélancoliques / Ils

étaient conquis digérés exclus / Par la masse opaque / Des monstres pratiques » est un peu trop évident. Mais s'il est nécessaire de désigner les faiblesses de ces œuvres que l'on a fini par encenser machinalement, ce ne peut être que pour en mieux voir les beautés.

Ce qui est unique et merveilleux chez Éluard, c'est l'usage des mots et des tournures communes, usage tout différent de celui qu'en a fait Supervielle. C'est une façon, aussitôt reconnaissable, de chanter sur des sonorités presque acides, fraîches, aiguës (où dominent les *u*, les *é*, les *i*), sur des rythmes brefs qui font sentir l'élan de cœur mais aussi un désir de bondir, de surgir plus que de s'étaler ; c'est une prédilection pour des mots élémentaires : *eau, rue, pain, flamme, rire, mains, jour,* ravivés par de nouveaux accords ; c'est l'allégement de la syntaxe réduite à de brèves indépendantes qui semblent n'être liées que par l'air dans lequel le poème baigne (comme on voit parfois des toits, des arbres, des tours à la fois dissociés et unis par une lumière aveuglante) :

*Dans ce bain qui fait face*
*A la mer à l'eau douce*

*Dans ce bain que la flamme*
*A construit dans nos yeux*

*Ce bain de larmes heureuses*
*Dans lequel je suis entré*
*Par la vertu de tes mains*
*Par la grâce de tes lèvres*

*Ce premier état humain*
*Comme une prairie naissante...*

Mais Éluard a pu atteindre aussi à un ton plus ample, plus grave, sans rien altérer de sa vérité personnelle. Ainsi dans maint poème de chagrin, magnifique, écrit après la mort de Nusch. A la vive légèreté, presque dansante, du vers bref, succède tantôt une fluidité limpide, une douceur où le *e* muet joue un rôle subtil (« Parmi les herbes et les feuilles confondues... ») :

*J'ai dénoué la chambre où je dors, où je rêve,*
*Dénoué la campagne et la ville où je passe,*
*Où je rêve éveillé, où le soleil se lève,*
*Où dans mes yeux absents, la lumière s'amasse*

(merveilleux quatrain où l'enchaînement des paroles est un mouvement d'eau sans heurt, doucement arrêté dans le bassin du dernier hémistiche) ; tantôt une fermeté dépouillée, une dureté amère :

*Mes yeux se sont séparés de tes yeux*
*Ils perdent leur confiance ils perdent leur lumière*
*Ma bouche s'est séparée de ta bouche*
*Ma bouche s'est séparée du plaisir...*

Éluard est un si grand poète qu'il peut même réinventer une solennité sans emphase :

*Morte visible Nusch invisible et plus dure*
*Que la soif et la faim à mon corps épuisé*
*Masque de neige sur la terre et sous la terre*
*Source des larmes dans la nuit masque d'aveugle*
*Mon passé se dissout je fais place au silence.*

PHILIPPE JACCOTTET

***

## *LITTÉRATURE ET ESSAIS*

### MADAME DE STAEL : *Lettres à Narbonne. — Lettres à Ribbing* (Gallimard).

Mme de Staël a eu beaucoup d'amants, et elle leur écrivait beaucoup. Cent cinquante des lettres qu'elle envoya à M. de Narbonne sont ici publiées pour la première fois, par les soins de Georges Solovieff. Simone Balayé a réuni et commenté les cent dix lettres que Ribbing reçut de sa maîtresse. Cette vaste correspondance s'étend, coup sur coup ou conjointement, du 25 août 1792 au 20 février 1797.

C'est l'unité qui sauve ici l'uniformité. Le ton nous ennuie, mais la voix nous touche. On y trouve Mme de Staël avant de la chercher. Elle exerce l'empire avec tant de pourpre et tant d'éclat que la tendresse même, et la plus pressante, et la plus vraie, disparaît derrière le théâtre. On imagine ainsi les amours d'Agrippine et cet ascendant jusque dans les délices et cette nudité souveraine. Mme de Staël avait la volupté héroïque. Elle voulait attraper l'oiseau de feu. Il ne lui fallait rien de moins que le plus beau des hommes, et le plus fidèle, le plus brillant, et le plus docile, sublime et rampant, adoré mais adorateur, capable d'éblouir l'histoire et d'enchanter l'oreiller, assez illustre et assez caché pour promener partout une puissance dont il n'eût été redevable qu'à son égérie. Ajoutons que la baronne a un cœur de reine et un air de chevalerie. Jamais tyrannie ne fut plus secourable. Il y a de la Clytemnestre et de l'Iphigénie dans cette visionnaire, et la splendeur de l'ébène s'y mêle à l'innocence de la novice. C'est qu'elle comprend une

vérité qu'elle ne sent pas. Elle est d'intelligence avec ses malheurs au lieu de les prévoir ou de les détourner. Je crois qu'elle se plaît à gémir trop haut et à mettre les impies sous ses cothurnes d'or. Elle confond l'amour de l'autorité avec l'autorité de l'amour, qui est inflexible et discrète, couverte et décisive. Mme de Staël sait vaincre, et elle ne sait pas garder ses conquêtes. On dirait qu'elle effraye ses amants à mesure qu'elle s'éloigne d'eux. Présente, elle les étonne par la force et par les ressources de son esprit, par le sceptre du scandale; absente, en dépit de foudres plaintives et d'une éloquence appuyée, malgré les ruses magnifiques et la bourse toujours sonnante de la fille de Necker, Circé a perdu sa baguette. Mais Circé était belle. La laideur a conduit Mme de Staël à abuser du compliment pour séduire les hommes. Leur vanité en est d'abord charmée, puis elle s'ennuie d'un continuel encens. L'idolâtrie endort. Les cris du cœur fatiguent l'inattention. Corinne manque trop de pudeur pour être assez coquette. Il ne s'agit pas de pudicité, car le langage de Corinne est chaste, et ce qui manquerait plutôt à cette femme, c'est l'idée du vice. Elle couche avec Narbonne et avec Ribbing comme on coucherait avec la vertu. Elle se donne à peu près comme Lucrèce, dit-on, s'était refusée. Elle n'entre dans un lit que par enthousiasme. La déesse de la liberté ne songe qu'à priver ses dévots de la leur. Elle a jeté son coussinet sur un ministre et sur un régicide ; elle les récompense de l'opinion extraordinaire qu'elle a d'eux. Car elle les invente et elle ne reçoit d'eux que la fable où elle les admire en s'admirant elle-même. Elle a juré de se tromper, et elle gémit d'être trompée. Elle feint d'être dupe et elle n'est punie que des fantômes qu'elle a caressés. Cette Corinne, dont la conversation fut enchanteresse, n'a dû payer ses hôtes que d'un torrent de monologues. On s'en aperçoit à des lettres qui changent d'adresse sans changer de flamme. Ribbing succède à Narbonne, et Constant va suivre Ribbing sans que vacille le pathétique. Il y a des imaginations si fortes qu'elles échappent à leur déconvenue par des fureurs transparentes et par des convulsions sacrées. Les Apollons eux-mêmes ne sont alors que les ombres de la Pythie.

ROGER JUDRIN

## HENRI GUILLEMIN : *Zola, légende et vérité* (Julliard).

« On ne sait plus aujourd'hui à quel point Zola aura été haï. Et je ne crois pas que l'on sache assez à quel point cet homme méritait l'estime. » Ces deux phrases d'Henri Guillemin, extraites de son avant-propos, rassureront le lecteur : il s'agit bien ici de détruire une légende, mais au profit d'une vérité plus noble et plus belle. Rien ne rappelle, dans cet essai, les

*exécutions* si souvent reprochées à l'auteur : celles de Benjamin Constant, de Mme de Staël ou de Vigny. C'est que Guillemin *aime* Zola et déploie, pour le *reconnaître*, toutes les ressources de sa critique et de son érudition.

Certains contemporains de Zola ont appelé le père des Rougon-Macquart « Zola-la-débâcle », « Zola-le-souteneur », « Zola-la-honte » ; et lui-même a pu écrire, parlant d'eux : « Ils n'ont rien su de moi, rien senti, rien compris. » Mis à part les motifs politiques, ils ont cru ou feint de croire que Zola était moralement responsable de ses personnages les plus déchus. Et pourtant une lecture attentive de son œuvre le révèle comme un homme de pudeur et de raison avec, parfois, de grands élans lyriques.

Dans un premier chapitre consacré à *Émile* (*Claude*) *Zola*, l'auteur de cet essai, usant de sa méthode favorite — et quelque peu ambiguë — qui consiste à s'appuyer tantôt sur l'œuvre pour juger l'homme et tantôt sur l'homme pour juger l'œuvre, met en relief un texte : *La confession de Claude*, et un événement : l'Affaire Dreyfus.

*La confession de Claude* aurait un caractère autobiographique. Zola a aimé une prostituée, Berthe — Laurence dans *La confession* — et il s'est efforcé en vain de la sauver. Son échec lui arrache cette plainte : « Je me suis déchiré à vouloir me faire entendre d'une âme morte. » Épris de pureté, attiré par le religieux (il projette en 1862 un poème sur Jeanne d'Arc), il éprouve, face à une réalité marquée par la souillure, le besoin d'analyser les *causes sociales* de la *chute*. La naissance des *Rougon-Macquart* aurait ainsi pour origine un idéalisme déçu et la volonté d'affronter le réel.

L'Affaire Dreyfus, en revanche, aurait joué dans la vie de Zola un rôle purificateur. Après *L'Assommoir*, le succès, d'abord lent à venir, est foudroyant. Zola connaît la célébrité, cueille les honneurs, pose sa candidature à l'Académie. Soudain, en 1898, après l'acquittement d'Esterhazy, *J'accuse*. En pleine gloire et pour la première fois, Zola se compromet. Exigence objective de justice ? Sans doute, mais besoin de *se* retrouver, de ressaisir *sa* pureté perdue. C'est le sens que donne Guillemin à la phrase de Zola : « L'Affaire Dreyfus m'a rendu meilleur. »

Le second chapitre — le plus abondant — concerne *Zola et le catholicisme*. Celui qui a dit : « le long, l'exécrable cauchemar du catholicisme », est-il un chrétien qui s'ignore ? Guillemin ne va pas jusqu'à le prétendre, mais il oppose aux textes athées ou anticléricaux de Zola des pages moins connues qui attestent que le catholicisme ne lui fut pas étranger. Sa mère était catholique. Il reçut une première éducation chrétienne. Il écrit à l'ami Baille : « Je crois en un Dieu tout-puissant... » Ses vers exaltent « le Seigneur d'amour, de vie et d'espérance ». Plus tard, des Jeanne d'Arc, des Bernadette éclairent son œuvre :

« Il en a mis beaucoup, Zola, dans ces *Rougon*, où l'on s'obstine à ne pas les voir, de ces figures lumineuses. » Il est vrai aussi que *La faute de l'abbé Mouret* contient des allusions bibliques (un peu grosses !) et que Zola, quand il touche au problème de la chair, hésite entre la complaisance et la pudeur, entre l'Enfer et le Ciel.

Son matérialisme en est-il moins évident ? Un matérialiste peut être un spirituel. Je pense que c'est le cas de Zola. Son vocabulaire est parfois religieux. Mais le vocabulaire chrétien a une telle puissance de drame et de symbole qu'un athée y puise d'instinct s'il a le sens de l'homme. Dans l'extrait qui va suivre (*Notes de travail*), on voit à plein la transposition laïque d'une donnée religieuse : « ... Il faut remarquer, écrit Zola, que le milieu joue ici le rôle de la grâce dans la théologie. Il faut la grâce pour faire son salut ; l'homme ne se sauve pas lui-même, si Dieu ne lui accorde pas la grâce ; et, de même, mes R.-M. ne résistent pas à leur hérédité si le milieu ne vient pas la combattre. »

Un troisième chapitre étudie les démêlés de Zola avec la police. Dès 1873, l'écrivain a sa fiche à la Préfecture. L'attitude de la police varie selon le crédit de Zola, mais sa surveillance s'exerce même lorsque l'écrivain jouit des faveurs du pouvoir. Après *J'accuse*, son indiscrétion se fait plus poussée : « Il n'est pas inutile de savoir, lit-on sur une des fiches, que le romancier naturaliste n'est pas meilleur mari qu'il n'est bon patriote. »

Quatrième étude : *Claudel et Zola*. Tous deux ont été des enfants chrétiens, puis des adolescents soucieux de parvenir. Chez tous deux, le même tempérament vorace. Claudel regarde Zola « du même regard que le jeune Racine portait sur Corneille », et l'influence du naturalisme sur les pièces de jeunesse de Claudel est évidente. Mais tandis que l'amour de la vie, chez Zola, se tempère d'un pessimisme irréligieux, il s'exprime chez Claudel par l'enthousiasme, *l'acclamation*.

En résumé, une étude excitante, des textes nouveaux, des points de vue nouveaux. Henri Guillemin aurait tendance à *remodeler* ses objets (et de quel pouce vigoureux !). De là, ses références multiples, pour la justification, mais aussi pour l'excuse. N'oublions pas, cependant, qu'il travaille depuis vingt-cinq ou trente ans et qu'il a enrichi — de manière tumultueuse — la critique de Rousseau, d'Hugo et de Lamartine. Peut-être son *Zola*, ouvrage compréhensif, trouvera-t-il grâce aux yeux de ses adversaires, qui lui reprochent un zèle souvent indiscret.

LUCETTE FINAS

LÉON TROTSKY : *Journal d'exil, 1935* (Gallimard, collection « Mémoires du Temps »).

Ce livre contient deux textes de Trotsky : son Journal de 1935 et son Testament de 1940 (rédigé au Mexique peu avant sa mort), qui faisaient partie du Fonds Trotsky à Harvard (c'est d'ailleurs aux États-Unis, à la Harvard University Press, que ce livre a initialement paru). Après avoir vécu à Prinkipo — île de la mer de Marmara — depuis 1929 (date à laquelle il fut banni d'U. R. S. S. par Staline), Trotsky fut admis en France, d'abord à Barbizon, puis à Domène, petite localité de l'Isère, près de Grenoble. Puis il partit en juin 1935 pour la Norvège, dont le gouvernement travailliste accepta de le recevoir. Le Journal de 1935 couvre ainsi son séjour à Domène et son arrivée en Norvège.

On peut, en gros, y distinguer deux parties : l'une politique, l'autre biographique. C'est celle-ci qui fait l'originalité et l'intérêt du livre. En effet, l'activité politique de Trotsky était alors terriblement affaiblie par sa mauvaise santé et surtout par le peu de liberté que lui laissait une constante surveillance policière. Il apparaît néanmoins extrêmement vigilant et suit avec soin le déroulement des événements intérieurs et internationaux (6 février 1934, accords Laval-Staline, discussions à la S. D. N.) en critiquant de façon acerbe l'attitude des partis de gauche en France et la politique de l'Union soviétique. Il commence déjà à mettre sur pied ce qui devait être la IVe Internationale (qui fut fondée en septembre 1938) et s'efforce, en dépit de son inactivité forcée, de se trouver une justification politique : « Ce que je fais est maintenant dans le plein sens du mot, irremplaçable. »

Mais, bien qu'il écrive : « La politique et la littérature constituent en somme le contenu de ma vie personnelle », c'est lorsqu'il parle de cette dernière et que derrière le militant apparaît l'individu, qu'il nous touche le plus. Il parle avec beaucoup de courage et de dignité de son dénuement matériel, de ses ennuis de santé, de ses angoisses devant le sort des membres de sa famille demeurés en U. R. S. S. et persécutés par Staline. Il n'abandonne sa réserve que dans son Testament, pour proclamer ses convictions politiques ou son optimisme fondamental : « La vie est belle. Que les générations futures la nettoient de tout mal, de toute oppression et de toute violence, et en jouissent pleinement », ou dans son Journal, pour évoquer les années de jeunesse de sa femme, ses qualités morales, ses souffrances de mère devant l'incertitude quant au sort de leur fils Serge. Le Trotsky familier, qui nous est révélé grâce à son Journal, a ainsi le mérite de conférer une dimension humaine au type historique du *proscrit* dont nous n'avions,

avec le Napoléon de Sainte-Hélène et le Victor Hugo de Guernesey, qu'une image théâtrale et grandiose [1].

BERNARD CAZES

## GEORGES WOLFROMM : *Courts-circuits* (Stock).

Il est rare qu'un auteur de maximes soit optimiste, ou simplement tendre. Georges Wolfromm n'échappe pas à la règle. Qu'il s'agisse de politique :

> La Droite vit de mépris, et la Gauche de haine.

de morale :

> La vertu ignore le devoir.

de justice

> La justice a toujours un arrière-goût de vengeance.

du temps qui passe :

> L'un des mérites du passé est qu'il est bien mort.

de littérature :

> C'est jouer un mauvais tour à un auteur que de lire tous ses livres.

il demeure amer et viril. Viril, je veux aussi dire qu'il pense grand mal des femmes :

> Le pion, le sous-officier et la femme se relaient pour exercer sur l'homme une tyrannie dérisoire.

Mais quoi ! Il ne s'épargne pas lui-même :

> Il place son esprit, son intelligence et son caractère bien au-dessus des propos et des actes qu'ils lui inspirent.
> Les hommes ne le déçoivent jamais. Il n'attend rien que de lui-même... Incapable de rancune, il s'épargne toute rancœur.

Cependant, la véritable nouveauté du livre est ailleurs.

*

Les pensées sont comme l'amour (qui relève à la fois, comme l'on sait, de l'instinct de reproduction et de l'exaltation de l'âme) ; ou comme la poésie : elles ont un corps et un esprit, qui ne se ressemblent pas. Le plus souvent, les fauteurs de maximes négligent le corps : ils comptent sur l'inattendu et, comme on dit, la « profondeur » de la pensée pour nous faire

1. Je voudrais indiquer que tous les textes écrits par Trotsky pendant son exil, entre 1928 et 1940, sont progressivement publiés par les soins de la Quatrième Internationale, 64 rue de Richelieu. Trois volumes ont déjà paru.

oublier qu'elle est faite de mots, arrangés dans un certain ordre. C'est à quoi plus d'un lecteur malveillant, de Lautréamont à Jules Lemaitre, réplique : qu'il suffit, pour fabriquer une bonne maxime, de rapprocher des mots de sens contraire (*L'amitié naît des confidences, et elle en meurt*), d'écarter l'un de l'autre des mots de sens voisins (*L'orgueil est viril, la vanité est féminine*), ou encore d'user d'un de ces bons moules, où tout ce que l'on coule devient maxime. Par exemple : ... *est à... ce que... est à....* (*La modestie est à la vertu ce que le duvet est à la pêche*). Ou bien : *n'est pas plus... que... n'est de.* (*La mélancolie n'est pas plus de la tristesse que le rire n'est de la gaieté*). Bref, il y faut feuilleter le dictionnaire et avoir en tête un certain nombre de tours de phrases.

Je parlais de la nouveauté de l'ouvrage de Georges Wolfromm. Cette nouveauté tient, je pense, à ce que l'auteur nous met à tout instant sous les yeux les deux versants de la maxime : sa face de mots, et sa face d'esprit. Jamais écrivain ne chercha moins à tromper son lecteur. Pour quelque cent cinquante pages de pensées originales, on nous en propose cent soixante de critiques — le plus souvent malveillantes — ou bien l'on nous rappelle complaisamment les maximes célèbres — de La Rochefoucauld, Pascal, Chamfort, Vauvenargues, Emmanuel Lochac ah ! surtout d'Emmanuel Lochac — dont il se pourrait bien que Georges Wolfromm se fût inspiré. L'effet est inattendu. Loin que les mots et le sens s'écartent un peu plus l'un de l'autre, c'est leur union qui nous semble à chaque nouvelle page plus naturelle et comme allant de soi. Sans aucune raison apparente, tout se passe à la longue comme si Georges Wolfromm découvrait dans la maxime un angle de visée, d'où le mot paraîtrait semblable à la réflexion. Ainsi encore (si l'on en croit l'une des rares pensées baroques du livre) : *la montagne exalte à la fois les âmes et les pieds.*

JEAN GUÉRIN



## *LE ROMAN*

ALFRED KERN : *Le Bonheur fragile* (Gallimard).

Tout acte créateur est une activité de compensation : on n'écrit, on ne peint que parce que l'on n'est pas très heureux, pas très satisfait, pas très sûr de soi ; pour se trouver quelque raison de vivre, pour se donner une façon d'existence. Un

homme heureux n'a pas envie d'écrire ou de peindre, sauf pour se désennuyer, et son œuvre conserve les caractères d'un jeu. Cette inquiétude sournoise et mouvante, seule la création semble pouvoir l'exorciser, d'où cette obstination que manifestent les poètes, les peintres et les musiciens. En réalité, bien sûr, elle n'exorcise rien que momentanément : l'ivresse dissipée, l'inquiétude revient, avec les obsessions, les rêves, les absences. Cette inquiétude, *Le Bonheur fragile* l'illustre admirablement.

Paul Bachère, fils d'un imprimeur de Strasbourg, revient du front de Russie. Il tente de s'intéresser à l'imprimerie paternelle, de la faire revivre, mais une seule chose l'attire réellement : la peinture. Il vient à Paris, avec sa femme Isabelle, vit pauvrement de quelques leçons de dessin, fréquente des artistes, manque mourir de faim. Il s'obstine, s'enferme dans sa lutte avec fureur et finit par réussir : une exposition fait son succès, le voici riche et libre. Mais heureux ? Non, certes, ce serait trop facile. Son inquiétude le poursuit, la peinture lui pose une suite infinie de questions auxquelles il ne trouve que des réponses passagères.

On voit bien qu'il ne s'agit pas seulement de peinture, mais de tout acte créateur. En cachant sa propre expérience d'écrivain sous la fiction (d'ailleurs bien vivante) d'une vie de peintre, Alfred Kern a engagé tous ceux qui cherchent, même s'ils n'exercent pas un art : si les résultats de leurs travaux sont différents, le même phénomène intérieur les anime, la même inquiétude. On voit bien, aussi, qu'il ne s'agit pas de malédiction divine, mais de lutte quotidienne. Or il y a deux formes de lutte : celle qu'on livre contre soi-même et celle qui vous dresse contre les autres. Aussi bien : une lutte éternelle, qui n'a pas changé et jamais ne changera, et une lutte contemporaine dont les péripéties dépendent de la société où l'on vit. Cette seconde bataille achevée, quand Paul Bachère a vaincu, quand il a « réussi », son inquiétude profonde demeure et ne le laisse pas en repos plus qu'avant.

Dans *Le Bonheur fragile*, fragile n'est pas un vain mot. La fragilité, ah ! oui, c'est bien le sujet majeur de l'inquiétude. Il n'est rien que l'on recherche comme la solidité d'un équilibre définitif. On voudrait se battre à poings nus, à visage découvert ; or l'ennemi est invisible, mouvant, et renaît de ses cendres. Chaque victoire est par avance compromise, puisque rien ne nous satisfait jamais. A chaque toile, à chaque page, le bonheur est remis en question. C'est cependant sur une sorte de certitude que se termine le livre. Paul Bachère semble enfin trouver l'apaisement, peut-être parce que ses exigences s'apaisent d'elles-mêmes. Mais pour combien de temps, au fond ? C'est ce que nous ne savons pas.

Il est vrai qu'il y a l'amour d'Isabelle. Isabelle est le seul élément solide auquel vient toujours se raccrocher Paul Ba-

chère quand le monde paraît s'écrouler autour de lui. Isabelle est un personnage très émouvant. Peut-être pas très intelligente, elle possède une finesse singulière et (après tout, oui, pourquoi pas ?) un sens assez étonnant de l'amour. On sent bien que, pour l'amour d'Isabelle, tout est possible. Tout est possible pour Paul, en tout cas, qui découvre sa femme peu à peu et qui trouve un peu plus de courage dans chaque découverte. Voilà le seul aspect optimiste du livre de Kern, le seul rayon de lumière : l'amour d'une femme peut sinon dérober toutes les angoisses, du moins les apaiser.

*Le Bonheur fragile* s'inscrit tout naturellement (et d'une manière en quelque sorte inévitable) dans l'œuvre d'Alfred Kern. Dans ses deux précédents romans, il s'agissait déjà, à travers les drames particuliers d'un clown et d'un prêtre amoureux, de formes différentes de la même angoisse. Peu à peu, l'écrivain chemine, découvre les ombres profondes de son insatisfaction, les traque et les accuse avec une obstination passionnée. C'est ainsi qu'il peut dépasser le jeu d'écrire, le divertissement, qu'il donne une dimension tragique à son aventure personnelle ; ainsi, sans doute, que l'on construit une œuvre véritable, je veux dire une œuvre solide, dont toutes les mailles se tiennent, dont chaque élément détermine et justifie tous les autres. Dans cette mesure, savoir si un roman est bon ou mauvais n'a plus aucun sens : il importe seulement de dire s'il était nécessaire. Et c'est bien cette nécessité que manifeste *Le Bonheur fragile*, nécessité qui annule toutes les objections, devant qui doit s'interrompre toute critique.

JACQUES BENS

## YVES RÉGNIER : *Le Sourire* (Grasset).

Le principe d'unité du dernier roman d'Yves Régnier est d'une nature particulièrement originale. L'intrigue ne joue pas le rôle qui lui est d'ordinaire imparti. Ténue et déconcertante, elle est comme ces porcelaines lisses et incolores de la Chine dont seul un effet de lumière et d'ombre révèle le dessin : ici, la description d'une certaine manière d'exister.

Un adolescent évolue dans un univers de rêves et de jeu. Il dit aimer l'aube et ne sort guère que la nuit. Ses errances le mènent dans des terrains vagues, chez une fille, sous un pont de chemin de fer. Là, un être ambigu, sans nom, surgit un soir et comble des désirs contradictoires. Il s'agit alors de le retrouver tout en redoutant d'y réussir. Pourtant, il reverra Isabelle, heureux, mais gardant la nostalgie « de la liberté de son univers ».

Tout au long du récit, le héros porte donc une contradiction qui ne cesse de le tourmenter, qui l'écartèle, où il est à la fois

victime et bourreau. Cette contradiction est curieusement symbolisée par une attitude. Le malheur de la conscience de Merryl s'exprime par le sourire !

Ainsi, avec beaucoup d'art et de pudeur, le récit ne livre ses clefs au lecteur que çà et là, au détour d'une phrase, d'un dialogue neutre, d'une description. Cependant, au terme, le secret est révélé et il suffit de se remettre en mémoire les instants où Merryl s'est trahi pour comprendre.

Merryl a dit une fois à sa mère « qu'il la détestait... Son sourire, celui d'une rupture dont le souvenir douloureux aurait gardé une efficacité maligne. Mais la scène s'était déroulée dans le repli des consciences à une époque sinon dans une contrée qu'on ne peut pas situer au juste... »

La conséquence de ce drame apparaît un peu plus loin : « On ne pourra jamais rien lui reprocher sauf (...) de ne pas nous accepter (...). Je crois qu'il nous regarde sans nous voir (...). Si nous existons pour lui, c'est dans un monde où il nous a sous la main pour une sorte d'éternité. »

On voit que Merryl porte en lui une déchirure archaïque, abyssale, dont le roman ne fait que décrire les effets. Merryl est bien un monstre, non par sa cruauté, mais parce que le regard porté sur le monde a pour essence l'ambiguïté du sourire. L'homme qui rit s'abandonne, fait confiance.

Le sourire, en revanche, marque le repliement. On ne sait rien de moi par ce bref mouvement du visage, sinon ma méfiance ; je garde mon contrôle. On comprend pourquoi Merryl « regarde sans voir ». Le sourire est tourné simultanément vers le dedans et le dehors. Le plus souvent, je souris à moi-même.

Le héros d'Yves Régnier est ainsi victime d'une sorte de constante attention à soi dans ses relations avec les êtres et les choses, mais d'une attention à soi qui longtemps (jusqu'à la rencontre nocturne sous le pont du chemin de fer) ne réussit pas à passer sur le plan de la conscience claire où elle deviendrait lucidité. Il est condamné à l'appréhension d'une série chaotique de sensations pures.

Il ne retient de Wanda que la qualité lumineuse de sa chambre, des odeurs, il ne retient d'abord de l'inconnue qui se glisse sous la couverture que des impressions tactiles : « Merryl palpa le visage, effleurant les lèvres sèches, les paupières, les oreilles... » En outre, il est seulement excité par son apparence androgyne. Si nous rapprochons cette conduite de son attirance pour les campements abandonnés, les spectacles désolés des terrains vagues qui n'offrent au regard que tessons, mica, reflets de métal, ces « déserts pétrés », nous comprenons son sens.

Merryl cherche des miroirs. « La rupture ancienne » l'a muré dans le monde narcissique de la première enfance. L'adolescent d'Yves Régnier vit la compensation du mythe célèbre : tel Narcisse « il sourit à son sourire », il s'aime aimant.

Toutefois, « du temps des Grecs, tout était simple. Le rêve s'est assombri ». La nostalgie d'un Age d'or, sur le plan psychologique comme sur le plan historique, doit être exorcisée. A l'encontre du héros du *Grand Meaulnes*, celui du *Sourire* semble trouver le courage de s'arracher à la fascination. Il a la force de supporter que la jeune fille ait un nom, soit ainsi une personne, la force de la revoir en plein jour. Malgré sa « nostalgie », plus heureux que Nerval, il devrait triompher des chimères.

J'ai admiré cette démarche subtile, servie par une écriture à la fois souple et rigoureuse, exemplaire.

ROBERT ANDRÉ

## LOUISE BELLOCQ : *La Porte retombée* (Gallimard).

Si l'on voulait dresser la nomenclature des sujets de roman depuis la dernière guerre, combien de fois reviendrait l'histoire de la famille de bonne bourgeoisie, dispersée et ruinée ? Combien de fois l'histoire du fils incapable, de la fille révoltée ? et surtout, combien de fois, dans la maison perdue, l'évocation de l'enfance qui revit, déchirante ? Chacun, sans être Proust, retrouve à sa mesure le temps; sans être Faulkner, met les siens en accusation; sans être Virginia Woolf, décompose et recompose l'existence, présent et passé étrangement mêlés. Il est bien difficile de lire un roman contemporain et de n'être pas assourdi par un tumulte d'échos. Comment peut se faire jour, à travers des poncifs aussi réguliers, et des techniques aussi définies, la vérité d'un cœur, et se faire entendre l'accent d'un être unique ? Eh bien! le don véritable triomphe de tout : lisez *La Porte retombée*. On y voit un écrivain s'attaquer sans crainte à l'entreprise la plus banale, sans crainte encore emprunter ses procédés à droite et à gauche, et voilà que tout paraît neuf. Les échos ne font plus qu'un lointain accompagnement à une voix claire, nette, une voix comme il est rare d'entendre la pareille, voix de rêve éveillé, de monologue dans la nuit, sans larmes ni cris, la force, la sérénité mêmes. Quelqu'un se parle à soi seul, qui n'a peur de rien, ni du passé, ni du triste présent, ni de la honte, ni de la mort. On est saisi. On lit comme on écouterait aux portes malgré soi. Et, pourtant, il ne s'agit pas de confidences, mais de ces vérités savamment reconstruites à partir du réel, qu'après des années d'angoisse l'âme apaisée abandonne au grand jour de tout le monde.

Le destin des quatre enfants Laumond, de Bordeaux, Maxime, Madeleine, Monique, Michel, fut-il abominable, dans sa médiocrité ? Michel, l'archange tué à vingt-trois ans, le beau Maxime et Madeleine si blonde, détruits par l'alcool et la veulerie, Monique réduite en servage par sa fille Micheline, la grande maison vendue, où se retrouvent les survivants, et qu'il faut

vider de ses meubles et de ses souvenirs, composent un univers farouchement clos sur lui-même. Le frère et les deux sœurs, de pièce en pièce, font le tri — garder ceci, laisser cela, vendre les meubles Directoire, jeter les vieux jouets, emporter les potiches chinoises — et confrontent, bon gré mal gré, ce qu'ils sont avec ce qu'ils furent, la fin, ou presque, avec le commencement. Entre cette halte de la cinquantaine, qui leur paraît une fin, et leur point de départ, on ne saura ce qui s'est passé que par des biais, des retours en arrière, de soudaines évocations qui font irruption dans la conscience et durent trois lignes, ou cinq pages, disparaissent, reparaissent, mais ne constituent jamais un récit direct. On s'en accommode sans difficulté, c'est une démarche naturelle. On découvre que la province est un autre temps, beaucoup plus qu'un autre lieu, et que l'un des éléments du drame des enfants Laumond fut de passer d'un temps à un autre, comme de passer d'une conviction à une autre, de l'oisiveté rentrée au travail mal payé, des fréquentations honorables aux douteuses promiscuités, du droit au respect à la déchéance sociale : les anciennes relations font semblant de ne plus vous reconnaître quand on les croise dans la rue. Cependant, on se tromperait si l'on prenait *La Porte retombée* pour un roman de mœurs. Le tableau de mœurs (il ne s'agit guère que de façon d'être individuelle) est ici le moyen de mettre en lumière les traits particuliers de telle ou telle fatalité, qui touche tel ou tel personnage. A chaque créature, son éclat, son malheur, son débat propres, le piège bien défini où elle se prend sans répit et sans faute ; les portes qui se referment l'une après l'autre sur les espoirs trompés, sur les défaites acceptées, sur les révoltes, les portes qu'on laisse *retomber* lorsqu'on s'enfuit résonnent sourdement tout au long du livre comme les coups d'accompagnement du destin.

Ce livre lent va vite, ce livre épais n'est pas long, ce livre compliqué est clair. Il est écrit dans une langue aisée et souple, qui possède l'instinct du mot juste et ne trébuche jamais. Mais l'aspect le plus singulier d'un tel roman, où s'accumulent tant de mesquins désastres, est peut-être la noblesse et la poésie dont il rayonne. La noblesse vient d'un courage obscur, qui s'ignore lui-même. On ne sait pas d'où vient la poésie — mélancolie, nostalgie, distance entre rêve et réalité, murmures, brusques images, — mais elle y règne de part en part et fait mystérieusement échec au malheur.

DOMINIQUE AURY

## JEAN FORTON : *L'Épingle du Jeu* (Gallimard).

L'un des mythes les mieux ancrés dans l'esprit de nos contemporains, depuis de nombreuses générations, est celui de l'excellence des méthodes d'éducation des Jésuites. C'est un lieu commun de la pensée, une banalité automatique que

l'on jette dans la conversation sans y réfléchir, un point que l'on ne discute jamais. En réalité, les Jésuites ont été d'excellents éducateurs, il y a trois ou quatre cents ans, c'est-à-dire à un certain moment de l'histoire de la civilisation — moment, d'ailleurs, où ils étaient les seuls. Depuis, la société a évolué, mais les Jésuites point. Si bien que, depuis une bonne centaine d'années, ils sont tout juste capables de former de brillants élèves à partir de sujets d'élite, ce qui soutient leur réputation, certes, mais ce qui est à la portée de n'importe quelle méthode.

Quoi qu'il en soit, les procédés des Jésuites sont assez rudement mis en question dans le dernier livre de Jean Forton. On y découvre, avec quelque stupéfaction, des traitements disciplinaires tout à fait raffinés, des tortures subtiles, des supplices très élaborés. Les fruits de cette éducation sont, naturellement, le désespoir et la haine.

Hors des murs du collège, c'est la guerre, la pauvreté, la faim. C'est aussi le monde aérien de l'adolescence, de la liberté, celui que le préfet des études ne peut venir empoisonner. Jean Forton décrit ainsi les dérisoires amours de Durieu, et surtout les désirs, les angoisses et les contradictions de son héros, Michel de Pierrefeu. Brusquement, le livre s'infléchit, une rupture s'amorce entre les jeunes gens et le préfet des études. Des rapports nouveaux s'établissent, qui s'achèveront d'une manière tragique.

On retrouve, dans *L'Épingle du Jeu*, et plus encore peut-être que dans ses livres précédents, cette sorte de lyrisme, cette passion qui fait la force des romans de Forton. Mais aussi, bien sûr, cette délicatesse et cet humour dont vivent profondément ses personnages.

Jean Forton, en écrivant son livre comme le journal d'un de ses personnages (Michel de Pierrefeu), a su jouer le jeu jusqu'au bout. On sent bien, en le lisant, que le récit est légèrement transfiguré par une imagination adolescente, que les jugements, que la haine et l'amour sont un peu excessifs, que le préfet n'est pas aussi noir (ni, plus tard, aussi grand) que le narrateur le voit. C'est cette dimension nouvelle, d'ordre émotionnel ou poétique, qui rend le roman aussi attachant ; cette vision interprétée de la réalité qui le fait, par décalque, réaliste, puisque c'est par le regard qu'il jette sur le monde que l'on découvre le plus précisément un homme [1].

J. B.

1. Cette exagération éventuelle n'affaiblit en rien, bien sûr, le réquisitoire contre les méthodes des Jésuites. Ce qui compte, en effet, ce n'est pas la façon dont nous pouvons les considérer, mais bien celle dont les ressentent les enfants qui les subissent.

JEAN-PAUL WEBER : *L'Orient Extrême* (Gallimard).

Il n'est pas de roman qui n'exploite, peu ou prou, le thème de *la difficulté d'être*. Il me semble même que les livres qui nous touchent le traitent d'abondance, sinon lui seul. Ils mettent en scène un personnage que la vie menace de défaire et qui sans trêve lutte parce que l'âge d'homme, état de qualité, se confond avec cette lutte ; il s'agit toujours, contre vents et marées, de *faire l'homme*, d'être celui que l'on est ou que l'on peut être.

Jean-Pierre Spellman, le héros adulte de Jean-Paul Weber, c'est à *faire l'adolescent*, voire l'enfant, qu'il s'emploie. Comme s'il tentait, par ce biais, de faire l'homme — ou d'éviter qu'il le devienne. Voilà qui nous ramène à la difficulté d'être et nous touche déjà.

Comment justifier, dès lors, notre sentiment que Weber a manqué en partie son livre ? Par le personnage de Spellman. Homme *vrai* par le physique et selon la physiologie, il est un enfant *faux* quand il faudrait qu'il soit vrai : dans les propos, les conduites, les sentiments. Faux plus qu'en porte à faux. Que nous le jugions ridicule, souvent, ne tire pas à conséquence, je veux dire n'attente pas à sa vérité ; nous le trouvons, d'ailleurs, pathétique aussi souvent. C'est la complaisance du personnage qui réduit son intérêt — et affaiblit la portée du roman. Il ne cesse de nous adresser des clins d'œil et de s'émouvoir sur son compte. Là où il eût fallu une sincérité totale et une totale inattention à soi, Spellman triche, assuré qu'il est de n'être pas un adolescent vrai, mais de fabrique et bricole. S'il persiste dans son attitude, c'est qu'il y voit une occasion de jeu, une manière peu convenue d'être, une façon de se singulariser, un prétexte à jouir et se réjouir du spectacle qu'il donne. A sa femme, Alice, qui organise un coquetèle pour célébrer le succès de Spellman à l'agrégation, dite « mandarinat », de philosophie, le héros de Weber répond : « Bon. Mais il faudra me mettre dans un petit coin, alors, parce que... » Alice promet qu'elle le placera « entre le piano et l'électrophone ». Ailleurs, Spellman raffine sur les bouderies, dont il raffole. Mais les enfants boudent-ils ainsi exagérément ? Tout se passe comme s'il confondait, volontairement et sous l'empire d'une fée pervertie, l'état d'enfant et l'infantilisme. D'une maîtresse, Ariane, il dira : « Déjà je ne l'aimais plus, mais je la respectais infiniment, comme si j'étais tout petit, et elle, petite tante ou grande sœur. »

Je n'avance pas que cette moitié du livre de Weber soit dénuée d'intérêt. Toutes les pages en sont brillantes, fines ou cocasses et la satire des milieux mondains, intellectuels, de la Sorbonne et du nouveau roman, sans parler de l'univers sentimental des bovarys au petit pied, compose une réussite certaine. Simplement je pense — et sans oublier le propos de Gaétan Picon : que les œuvres qui se font ont toujours raison sur celles qui ne se font pas — quel grand livre ce sujet eût pu donner : une quête menée

par un personnage que sa foi aveugle, la tentative folle de perpétuer ce que le temps défait, deux moments de la vie toujours successifs. Spellman ne se voit qu'à travers les autres, quand il l'eût fallu ignorant du monde.

*L'Orient Extrême*, par bonheur, c'est aussi l'autre moitié du livre. L'histoire des rapports difficiles qu'un *homme* (cette fois), Jean-Pierre Weber ou Jean-Paul Spellman (le roman est écrit à la première personne), entretient avec la terre et les terriens, et la claustrophilie qui s'en suit. Spellman n'aime que l'univers clos des chambres, où il recrée un monde rien de moins qu'hostile. Un destin plus cruel que farceur l'oblige à gagner Le Zend, en qualité d'attaché culturel. C'est un pays à la fois imaginaire et réel (les Indes), mieux : le pays réel tel qu'on l'imagine. Capitale : Bourobouro. On aimera ces titres de chapitres : Approches du Zend, Au pied de la Colline Heureuse. Tout ensemble sérieux et farceur, Weber mêle à celles du sommeil les vertus de la pensée hindoue : Spellman, pour un temps, se guérit de la peur de l'espace en succombant au sommeil qui suscite, dans son esprit, les images par quoi on explique, à l'ordinaire, la spiritualité de l'Inde. Ses rêves composent une cosmogonie qui lui donne le sentiment que « tout est un » et qu'il est rendu à la primitive unité. Deux chapitres éblouissants terminent ce livre capricieux : dans le premier, Spellman simule la folie, un délire paranoïaque afin de séduire une jeune fille ; dans l'autre, «un chœur final», quelque vingt personnes, tente d'expliquer Spellman ; chaque définition, comme il se doit, très juste et très folle. Spellman a gagné une légende. A-t-il jamais voulu autre chose ?

Le style de Weber subit, des parties manquées du livre aux autres, un curieux avatar. Là, il abuse des clichés, force sa manière, cherche l'effet et tout se passe comme si l'écriture se ressentait du peu de rigueur montrée par Spellman. Alors abondent les expressions de l'espèce : « La mortelle douceur de ses lèvres... (p. 19) ; des rivières de diamants... (p. 123) ; une angélique douceur... » (p. 184). Mais il arrive ailleurs que Weber dépouille son style et qu'il offre des pages qui sont la simplicité même. Ses nouvelles retiennent par ce côté. On les trouve à divers moments du livre, qu'elles coupent pour raconter, d'apparence, tout autre chose. Spellman les écrit sous le coup d'une déception ou d'un chagrin, quand le monde lui paraît, soudain, insupportable ; il me semble que le meilleur de Weber est dans la *spontanéité*.

YVES BERGER

GHISLAIN DE DIESBACH : *Iphigénie en Thuringe* (Julliard).

C'est un rameau de la littérature courtoise qui reverdit aujourd'hui, grâce à Ghislain de Diesbach. Sept siècles après le cycle breton, voici le cycle germain, qui prétend assurer

la revanche de Louis II de Bavière sur le roi Arthur, du libertinage sur le mysticisme, du whist sur le tournoi, de la ballerine sur le jongleur, de Vaucanson sur Merlin, du boudoir sur la grotte enchantée et de la sodomie mondaine sur la galanterie chevaleresque. Littérature de parterre ou de boulingrin, moins riche et plus subtile que les improvisations de la nature, à cette extrême pointe du paysage littéraire où la préciosité vire insensiblement au burlesque, comme la plaine au bocage. La lucidité, le sentiment du ridicule (et la crainte de l'encourir), le refus d'être dupe d'un genre qui a tourné au poncif invitent Ghislain de Diesbach à la parodie toute pure, sans autre objet que le contraste entre les situations scabreuses, les personnages cyniques et un style qui modernise librement Mme Leprince de Beaumont et Mme de Genlis ; parodie qui tient à l'essence même de la société, des mœurs et des auteurs que moque Diesbach (tout en restant leur complice, ce qui l'incite à troquer perfidement le fouet de Juvénal contre les verges de Sacher Masoch).

Faisant concurrence à la géographie et à l'histoire, Ghislain de Diesbach dessine les frontières des grands-duchés et des margraviats que son imagination situe en marge de la Carte du Tendre (au nord de la mer Dangereuse, sans doute), peuplant ces petits pays sans nom de pages androgynes, de Walkyries à volants et à éventails, et de souverains qui délaissent les plaisirs surannés de l'oiseleur et de l'alchimiste pour les délices de l'érotisme ou le charme de la nécrophilie. Seul, un art sans défaillance et d'une rare qualité pouvait nous abuser sur la monotonie du travesti : nous ne nous lassons jamais de voir Perceval en greluchon, Tristan sacrifiant Yseult à une soudaine passion pour le roi Marc, ni le sergent Bertrand montant la garde en uniforme de grenadier. *Iphigénie en Thuringe*, nouvelles : présentation trop austère, qui risque de décourager l'amateur de sacrilèges, curieux d'assister à une messe noire que célébrerait le chanoine Schmid, après avoir choisi pour diacre l'abbé de Voisenon.

WILLY DE SPENS



## LES SPECTACLES

*L'Intendant Sansho* (film japonais de Kenji Mizoguschi).

Deux femmes, deux enfants fuient, le dos courbé, sur un sentier que l'on devine tracé dans le bas de l'écran entre les touffes d'herbe et de plantes aquatiques, au milieu des genêts et des roseaux dont les balais s'agitent au bout de très hautes

tiges et forment, loin au-dessus des têtes, une surface unie, continue, une sorte de prairie aérienne, que le vent fait onduler. Les personnages défilent de droite à gauche sur le chemin invisible. Ils sont vus en légère plongée, assez distinctement, au travers des tiges très minces et clairsemées, et semblent ainsi marcher au fond d'un lac ou de quelque domaine enfoui. On aperçoit, au loin, une étendue d'eau stagnante. Le vent fait se pencher les roseaux obliquement, comme des lances, dans le sens de la progression des fuyards. Alors que ces derniers vont disparaître à gauche de l'écran, l'une des femmes dit : « Quel horrible pays ! »

Ce plan, situé dans le premier tiers du film (la famille du gouverneur tombé en disgrâce traverse une contrée infestée de brigands ; un peu plus tard, elle sera capturée, réduite en servitude ; les enfants seront vendus comme esclaves à l'intendant Sansho), est tout à fait exemplaire de la manière de son auteur : rigueur discrète, jamais apparente, extrême habileté de la mise en place des personnages et du décor, stricte économie de moyens. On pourrait dire : la plus grande efficacité dans la plus grande simplicité. Il s'agit de montrer, à chaque moment, le plus de choses possibles de la façon la plus signifiante possible. Dans la scène ci-dessus, placée en tout autre point de l'espace, la caméra eût sans doute rempli son rôle narratif (exposition d'un fragment de l'anecdote), mais le pouvoir suggestif de l'image n'eût certainement pas été aussi fort (prescience des événements imminents, permanence de la guerre, allusion à un sous-monde chaotique et obscur, accablement, avec, à l'horizon, une promesse de calme). En l'occurrence, le choix de l'angle — faible élévation — et de la distance aux personnages étaient déterminants.

Bien d'autres plans, tout au long de l'œuvre, atteignent à cette perfection, le départ du gouverneur, par exemple, chevauchant dans un vallon à la tombée de la nuit, entouré de ses gens qui cherchent à le retenir, ou encore le changement de détermination du jeune homme captif, que sa sœur tente de rallier à son projet de fuite ; dans ce dernier cas, c'est par un simple geste que la chose est indiquée : la rupture d'une branche d'arbre, qui renvoie à un geste similaire vieux de plusieurs années ; l'évocation du souvenir, l'afflux de l'émotion ranimée, le trouble qu'elle provoque, la réflexion et la décision qui s'ensuivent, tout cela est suggéré en quelques secondes sans un mot de texte, et le spectateur fait, à la même vitesse, exactement le même travail mental que le personnage qu'il regarde agir.

Il est à peu près impossible de démêler, chez Mizoguschi, ce que la beauté d'un plan doit à la perfection plastique ou à cette convergence des significations qu'on peut appeler l'évidence sensible des réalités. C'est comme s'il y avait coïncidence parfaite de la forme et des signes. Ce n'est pas un univers de cor-

respondances, mais d'allusions à des correspondances possibles, à un problématique réseau de communications entre le connu et l'inconnu, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. L'utilisation que fait Mizoguschi du paysage — et particulièrement de l'eau, du vent, des plantes et des branchages morts — traduit avec une vigueur souple et fluide une vision extrêmement ambiguë du monde.

CLAUDE OLLIER



# LES ARTS

## LES SOURCES DU XXe SIÈCLE (Musée National d'Art moderne).

De découverte en découverte : exposition *géante*, qu'il faut aller voir, à l'honneur des organisateurs, sous les auspices du Conseil de l'Europe. Tout l'art d'images et de formes, de la *vie* d'un demi-siècle, 1884-1914, maintenant au jour.

Combien certaines « tendances » actuelles (matérialisme de la matière, tacherie, vanité paraphante, souderies ou agglutine-carcasses) semblent stupides, privées d'intériorité et d'exigence, depuis cet avènement : les *ruptures*, aux alentours de 1860-1890, 1890-1910, 1910-1917. Secousses, grandes œuvres, dans les différents pays (et quelle communication, de la figure à l'abstrait !), parution, périodes d'acmé : l'élan d'un siècle, novateur depuis les œuvres d'art et les livres, qui ne sont pas oubliés dans cette exposition.

Peinture, sculpture, illustrations, objets, mobilier : art moderne, sans exclusive — la leçon est précieuse dans un temps de confusion (où la peinture n'accepte aucune critique, où la ferraille prétend être sculpture).

Art : *époque*, encore proche de nous. Points et lieux déterminés dans l'histoire, dans ses surprises, à un moment donné (par Redon, Ensor, Signac, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Villon, Picasso), aujourd'hui *musée* d'émerveillement, instrument de dilection. Jamais on n'avait réuni, ainsi groupé, avec science, un tel ensemble d'œuvres. Ce qui nous avait « baigné » (nous n'en savions rien), peintures, gravures et meubles, prend maintenant figure d'époque.

L'inculture des décadents peut être comblée, par une série d'observations méditatives, à demeure, devant les œuvres. Qu'elles « visitent » le spectateur ; que l'annonciation soit efficace !

RENÉ DE SOLIER

*
* *

## LECTURES

### ANDRÉE CHÉDID : *Seul, le Visage* (G. L. M.).

La naissance autant que la mort préoccupent Andrée Chédid. Mais peut-être ces deux mots désignent-ils une même chose. Par le truchement d'images belles et neuves, de juste trouvaille, elle interroge : d'où venons-nous, où allons-nous ? Elle a le goût du fabuleux et celui du réel, le sens d'un autre temps :

*Forêts originelles, lac aux sept profondeurs*
*Mers sans récompense*

et la passion tranquille du visage humain, qui ne ment pas. Sa poésie est vibrante et un peu litanique, anxieuse, de pudeur, de mi-voix et, je crois, apaisée plutôt que paisible. Je veux dire qu'elle n'a jamais vraiment congédié ses tourments, lors même qu'elle parle confiance et se dit assurée. Le poème de la page 30, d'ailleurs, dément celui de la page 27. Elle est le poète de *l'instant* : si aigu chez elle, le sens de ce qui se défait, chaque seconde. Oui, mais toute pleine d'une croyance, malgré la mort. Andrée Chédid exprime les incertitudes, les contradictions qu'à l'ordinaire nous taisons. Pourquoi ? Comme si nous avions peur d'aller très loin, trop loin. Andrée Chédid va jusque-là.

YVES BERGER

### JEAN BRETON : *Les Poèmes interdits* (Le Pont de l'Épée).

Ces poèmes-confessions, qui drainent les sentiments, les émotions, les instants du hasard érotique, sont fort loin de toute une poésie nouvelle que l'on dit « blanche » et qui est la froideur même si on la compare à ce ton « déboussolé ». Mais c'est la chaleur de ces aveux qui frappe et qui touche ; aussi une couleur haute, fiévreuse des images ; un tour qui donne aux faits les plus prosaïques une étrange fantaisie ; une désinvolture, une crispation, une cadence syncopée du vers, qui sont d'un art certain, à l'opposé d'un Saint-John Perse et d'un Char, mais qui avait ses « grandeurs » chez Jacob, chez Apollinaire, chez Cendrars, chez Desnos. Jean Breton renoue avec le courant de poésie chaude, de poésie rouge.

ANDRÉ MIGUEL

## JEAN-JACQUES MAYOUX : *Vivants Piliers* (Julliard).

Le roman anglo-saxon se distingue par un constant recours aux symboles. C'est cette flagrante singularité qui a incité Jean-Jacques Mayoux à réunir en un volume les articles concernant ce phénomène — çà et là publiés sans intention initiale. Ces réflexions sur De Quincey, Melville, Conrad, Joyce et Faulkner procèdent d'une philosophie de l'art considéré comme unique cohérence face à un monde inadéquat à l'être. Ainsi le critique est créateur fécond, car cette lumière qu'il projette sur des textes insolites, parce que trop connus, est de celles qui ne déforment pas l'objet éclairé. L'on entend que cette littérature « à part » ne cesse de troubler, de faire résonner en l'homme universel d'étranges harmoniques.

Les études sur « l'univers parodique » de Beckett, « l'hérésie » de Joyce, les « miroirs » de Hawthorne, réfléchissant la postérité faulknérienne, les mythes et symboles de Melville, sont d'éblouissantes préfaces à des œuvres dont l'importance se mesure à l'influence exercée sur les « modernes ».

HENRI KRÉA

## JACQUES CHARROI : *La Ligne imaginaire* (Denoël).

Assailli par d'étranges angoisses, un médecin psychiatre voudrait vivre dans sa solitude intérieure, mais il lui faut visiter des malades à l'hôpital, recevoir, à son cabinet. ceux qui ont pris rendez-vous, il lui faut, indéfiniment, remettre un voyage en compagnie de sa fiancée qui désire l'emmener en province et le présenter à son père. François est saisi d'effroi à l'idée de monter dans un train et de quitter la ville. Mais comment pourrait-il vaincre sa propre névrose, alors qu'il doit, chaque matin, rentrer dans le monde de la folie ?

Jacques Charroi a traité ce sujet singulier avec une mesure et une sobriété excellentes. « Je ne suis plus vraiment un homme. Je regarde vivre les autres. Je voudrais m'en rapprocher. Et puis il y a cette peur, il n'y a que cette peur. C'est comme si nous avions été trop loin, comme si nous allions toucher à l'extrémité de quelque chose... » confie François dans une lettre. Son angoisse de vivre, lorsqu'il est en face des autres, prend, au cours de ce roman, une profondeur et une résonance exemplaires.

A. M.

## FRANZ HELLENS : *Entre toutes les Femmes* (Albin Michel).

Si Louise refuse d'épouser Raphaël et se réfugie au couvent, c'est pour l'y mieux aimer. Si Raphaël, dans l'abandon et la fureur, va d'une femme à l'autre, c'est pour retrouver Louise

en chaque femme et, consciemment ou non, la détruire. Toutes ces femmes l'ont trompé par amour (ce qui rend la faute impardonnable) : Louise, déjà, en entrant au couvent ; Agnès, en lui cachant qu'elle est sa demi-sœur ; Adrienne, en se prostituant pour le faire vivre. La première est morte de regret ; il a provoqué la mort de la seconde, étranglé la troisième. A présent, ce couple silencieux qui attend l'aumône, c'est Raphaël, aveugle et guidé par sa fille : celle des amours incestueuses. De *La Porte étroite* à *Œdipe-roi*, tout le destin d'un héros de Thomas Hardy.

Par l'atmosphère, le ton, la coupe, l'air d'hallucination obstinée à travers les thèmes et les épisodes : c'est l'une des œuvres les plus étranges et les plus riches qu'ait composées Franz Hellens.

DENIS PÉRIER

ALINE DUBREUIL : *Ulysse et les Sirènes* (Laffont).

Si les auteurs dramatiques puisent volontiers dans le répertoire (d'ailleurs réduit) des sujets antiques, il est exceptionnel que les romanciers les imitent.

Certes, il n'était pas facile de mettre en scène le héros de *L'Odyssée* ; d'extraire de sa légende le bref épisode des sirènes pour l'amplifier aux dimensions d'un roman ; de raconter les gestes, les paroles et les rêves d'un tel personnage sans risquer de trahir l'image que nous nous faisons de lui ; pas facile, enfin, de faire, d'une gageure, un beau livre. (Après tout, nous connaissions déjà l'histoire.)

C'est pourtant ce qu'Aline Dubreuil nous propose. Sans s'écarter un instant du *ton* de la légende, elle a su faire vivre le port et l'île de Canbée, avec la terre et les arbres, le soleil et la mer, avec les hommes, aussi, baignés d'une lumière un peu irréelle.

Le récit est conduit avec une telle sûreté que nous le lisons tout d'une traite, avec une pointe d'émotion, comme si nous ne savions pas comment il va finir. C'est bien là, sans doute, *renouveler* une histoire.

J. B.

CHRISTIAN NÈGRE : *L'Absent* (Éd. de Minuit).

Café, appareil à musique, gare, chantier, canal, chaland. La femme est-elle partie ? Mais voilà si longtemps qu'elle partait chaque jour un peu plus, et que l'on se sentait soi-même un peu plus *étranger*, un peu plus *absent* du monde.

Ce petit récit n'est pas indifférent, et même il est assez curieux dans sa démarche et sa composition. Mais on ne peut dire que le recours à la psychologie cinématographique des

larves, comme à certains procédés d'école (fixité du regard et confusion de l'écriture) aient beaucoup renouvelé ces thèmes et cette atmosphère de Simenon.

D. P.

FRANÇOISE COLLIN : *Le Jour fabuleux* (Le Seuil).

Ce livre déconcerte et souvent irrite par sa disparate, ses partis pris, des procédés de fabrication ; sa figure principale est en porte à faux ; mais il séduit et presque toujours émeut par des qualités de sincérité et de langue. Sous tant de mots, nus ou masqués, qui s'assemblent ou se repoussent par jeu (lieux communs, écholalies, équations d'oiseaux, poissons solubles), nous sentons un être vrai.

Une femme se parle et nous parle. C'est une bourgeoise, une sotte, Molly Bloom, à Bruxelles, au moment d'un déménagement. Elle parle donc aussi aux déménageurs — qui sont comme les aides, les funambules de Kafka ; et, en pensée, à beaucoup d'autres — qui sont, à leur tour, comme les faire-valoir d'un cirque. Elle a un troisième œil, toutes les bouches. Elle dit ce que disent les autres, ce que tout le monde dit. Sauf quand il s'agit de son enfance, de son adolescence, des années de guerre : nous entendons alors une voix juste, guidée par un regard singulier. Ce discord entre l'héroïne et son moi ancien, ou son moi profond, nous gêne : des mouvements cruels déchirent la tendresse, mais c'est la tendresse d'une autre.

Cependant, il me semble que cette pudeur, comme un voile mal ajusté, est la qualité plutôt que le défaut d'une âme et que Françoise Collin trouvera un jour la distance qui sépare de soi sans rien détruire de soi : qu'elle écrira des romans où la fiction est intériorité dans le monde.

RENÉ MICHA

JACQUES ROBICHON : *Les Flammes de la Nuit* (Julliard).

Le taureau de Malèze est le surnom qu'on donne à Malèze (A. F. N.) au Don Juan local. Il met à mal toutes les femmes et même les jeunes filles, mais ses péchés retombent sur sa tête, le jour où son fils légitime et sa fille adultérine se découvrent amoureux l'un de l'autre : la petite se tue quand elle apprend le nom de son père véritable. Une si belle fidélité aux traditions du mélodrame gâte sérieusement un récit par ailleurs vif et solide, tout chaud de soleil et de sensualité, et peuplé de personnages qu'on n'oublie plus quand on les a rencontrés.

D. A.

LUIS GOYTISOLO : *Du côté de Barcelone.* Roman traduit de l'espagnol par J.-L. REILLE et J.-F. DABADIE (Le Seuil).

A lui seul, le pathétique dialogue du cireur phtisique et de son ancien officier, héros central du roman, rencontré par hasard dans la fourmilière catalane, vaut que l'on pénètre en cet univers débordant d'amertume qui est celui de Luis Goytisolo. Un monde en décomposition, rongé par le cancer impitoyable d'un passé (d'une Histoire) catastrophique, est vu au travers du microscope tant prisé depuis Zola. Car, curieusement, cette narration est de style naturaliste. Ainsi, l'on s'aperçoit que le roman contemporain ne parvient pas, malgré les protestations de ses thuriféraires, à se dégager du bourbier où le méconnu (et fort populaire) littérateur a versé avec son abondant chargement. Faulkner lui-même a échoué dans son colossal effort, nonobstant l'influence de Joyce. Cependant ces vieilleries sont presque nécessaires ici. La finesse descriptive des analyses pesantes, où l'auteur se plaît, est le film chaotique de la déréliction, chère aux observateurs de notre temps. La lucidité qui émane de cette œuvre désenchantée est certainement de meilleur aloi que la pesante préfabrication des révoltes dorées de type anglo-saxon. Luis Goytisolo est l'un de ces jeunes gens qui ont de sérieuses raisons d'être « en colère ».

H. K.

CHOLEM ALEICHEM : *Le Tailleur ensorcelé.* Traduit du yiddish par I. POUGATCH et J. GOTTFARSTEIN (Albin Michel).

Ce sont les conversations, les tirades, les discours exubérants parsemés d'images savoureuses, de sous-entendus, d'allusions drôles, qui font l'intérêt des contes de l'écrivain yiddish. Cholem Aleichem est né, au milieu du XIXe siècle, dans une petite ville d'Ukraine. Il observa la vie de ces bourgades surpeuplées où la misère régnait, sans jamais perdre son esprit espiègle, son sens du comique et de l'humour. Une langue populaire, pétillante, spontanée, créatrice, bouillonne magnifiquement dans ce livre où le burlesque rejoint l'épique.

A. M.

***

# *LES REVUES, LES JOURNAUX*

## A PROPOS D'UN PRIX NOBEL

Je crains que la remarque qui va suivre ne choque plus d'un lecteur. C'est que nous n'avons pas l'habitude, à la *N.R.F.*, de faire l'éloge de la *N.R.F.* ; ni de ses directeurs, ni même de sa secrétaire. A dire vrai, il n'a jamais été question dans nos pages — fût-ce d'un mot — de ces personnes. Mais quoi, a vérité, comme on dit, est la vérité. Et celle-ci, sauf erreur, qui concerne la *N.R.F.*, n'a pas encore été dite dans la presse, c'est donc qu'on attend que nous la disions. Allons-y.

La France, comme chacun sait, ne tient pas une place très brillante dans le tableau des prix Nobel, les États-Unis la battent de 23 longueurs en médecine ; l'Allemagne, de 15 longueurs en chimie ; la Grande-Bretagne, de 10 longueurs en physique. Quelle honte ! Je ne vois guère que la littérature où nous arrivions bons premiers, avec une avance de 4 lauréats sur l'Allemagne, 4 sur la Grande-Bretagne et 5 sur les États-Unis. C'est un premier point, et voici le second :

C'est qu'entre toutes les écoles, institutions ou chapelles de littérature, sur les cinq derniers prix, quatre sont allés à des auteurs de la *Nouvelle Revue Française* (et même à son fondateur) : André Gide, Roger Martin du Gard, Albert Camus, Saint-John Perse ; mais un seul à un auteur de l'Académie Française : François Mauriac (qui fut d'ailleurs, il n'y a pas si longtemps, un collaborateur assidu de la revue — alors que Gide, Martin du Gard, Camus ou Perse n'ont jamais marqué, à l'égard de l'Académie, qu'indifférence ou dédain).

Somme toute, les parents qui souhaitaient il y a trois ans à leur fille, dans les annonces (mariages) du *Chasseur Français*, un gendre « de culture genre *N.R.F.* » — au fait, l'ont-ils trouvé ? — ces excellents parents n'avaient pas tout à fait tort.

***

## DE L'INCONNU

*M. Casamayor voit dans une simple phrase du* Balzac visionnaire *la clef de l'œuvre entier d'Albert Béguin :*

« La destinée des héros balzaciens est une destinée parce qu'elle a ses origines dans l'inconnu, et ses fins dans l'inconnu, et ses étapes soumises à la loi de l'inconnu. »

*M. Casamayor ajoute ceci, qui est plus curieux :*

L'inconnu ? Pendant des siècles, les hommes l'ont ignoré, ils l'ignorent encore avec désespoir et férocité. Le propre de la connaissance, l'imposture de la connaissance, est son universalité; le savant a tendance à répondre à tout. Les conquêtes quantitatives de la science substituent une nouvelle réponse à la réponse qui l'a précédée. Lorsque l'inconnu n'est pas nié, il est, dans la meilleure hypothèse, représenté quantitativement comme une aire inexplorée qui est au-delà de ce qu'on a exploré jusqu'alors, mais qu'on explorera demain, ou après-demain. Albert Béguin a restitué à l'inconnu sa véritable nature que les épithètes même de physique ou de métaphysique sont impuissantes à qualifier. Il a ôté à l'inconnu son masque, j'allais dire sa grimace, d'obstacle. Ce n'est point une affaire de hauteur ou de longueur, ni même de vitesse, et du même coup Albert Béguin libère la conscience de tous ses tabous, de toutes ses limites. L'inconnu, cet inconnu au « neutre » dont on ne sait pas le nom, est, ou plutôt peut être, doit être la source même de notre élan, de notre dépassement. C'est en lui que se fondent les contradictions que les hommes prennent pour des oppositions irréductibles, soit entre eux, soit au cœur de chacun d'eux. C'est au fond de l'inconnu que se propagent les évidences et les mystères, deux mots qui ont peut-être la même signification.

*Le numéro tout entier de la* REVUE DE BELLES-LETTRES *est consacré à Albert Béguin, de qui M. Casamayor dit encore :*

Ceux qui ne l'ont pas connu auront peine à croire qu'il était courant, après une discussion affectueuse avec lui, de perdre l'appétit et le sommeil pendant de longs jours. Cela est arrivé à plusieurs d'entre nous.

*Nous apprenons plus loin qu'Albert Béguin disait (très sagement) des lettres :*

— Une lettre n'est pas un écrit sérieux. Elle est destinée à une seule personne. Elle n'engage qu'une très petite partie de la responsabilité de celui qui la rédige. La complaisance y joue un rôle énorme. Elle n'exprime pas la recherche d'une vérité. Elle a pour but très limité d'établir un contact particulier. Une lettre, c'est souvent une tentative de séduction et peut-être même un mensonge. Preuve en soit que l'on change de style, de manière, de vocabulaire selon le destinataire.

*Suivent d'ailleurs plusieurs lettres de Béguin.*

⁂

## DU RÉALISME COMIQUE AU CINÉMA

*Jacques Tati raconte :*

Je cherche à retrouver le fou rire qui m'a pris en voyant, en 1938, M. Albert Lebrun inaugurer la statue d'Albert Ier. Cette scène avait été tournée par les actualités Pathé. Elle se décompose ainsi : M. Albert Lebrun arrive et découvre avec effarement qu'on lui a réservé le soin de déposer une gerbe de quatre mètres de haut. Mimique étonnée. Il se penche et, de la main gauche, soulève la gerbe. Puis se redresse et cherche autour de lui à qui remettre son chapeau haut de forme, qu'il tient de la main droite. Il le tend derrière lui à un gigantesque capitaine de la garde républicaine qui, sabre au clair, salue. Les yeux du capitaine expriment l'impossibilité de secourir M. Lebrun. Il passe alors son chapeau de la main droite dans la gauche et le tend à un attaché de cabinet en jaquette qui avait déjà un chapeau claque à la main et qui s'immobilise en tenant deux chapeaux sur l'estomac. Le président Lebrun se penche, tend ses muscles, redresse la gerbe et se dirige vers le monument. On ne distingue plus que deux pieds qui donnent l'illusion que la gerbe marche. Cependant on voit nettement que l'attaché de cabinet retourne prestement le chapeau du président pour regarder à l'intérieur la marque du chapelier.

*Et Tati conclut :*

Ce réalisme comique, involontaire, est pour moi le morceau d'anthologie n° 1 du cinéma.



## DIVERS

*Franz Hellens, dans* SYNTHÈSES *(octobre), rappelle la vie de Charles de Coster, qui « appartenait de père et de mère à la latinité ». Son Ulenspiegel est une sorte de Don Quichotte, tout occupé à lutter par tous les moyens contre la tyrannie qui pèse sur le petit peuple. Hellens conclut :*

La critique n'a manifesté jusqu'à ce jour qu'une attention distraite à un grand ouvrage de langue française dont les qualités originales devraient attirer son attention au même degré

que les romans du moyen âge, dont le nord de la France, la Flandre et le Brabant ont donné tant d'exemples. *La Légende d'Ulenspiegel* en possède l'esprit, les énergies imaginatives et poétiques, et y ajoute l'allure, la ligne et la couleur d'un livre d'aujourd'hui et de tous les temps.

▪

*Dans les* LIVRETS DU MANDARIN *(août-septembre), René-Louis Doyon rappelle et commente le curieux livre de Marc Stéphane, l'*Épopée camisarde :

La technique du style de Marc Stéphane repose essentiellement sur l'art de parler, de conter, de décrire comme il se pratique dans le Languedoc. On peut se demander pourquoi ces phrases adornées de reparties, semées d'incidentes, sont cependant toujours bien équilibrées ; leur secret est celui de ce langage. C'est essentiellement une « langue parlée » à haute voix qu'il faut entendre pour mieux en goûter la saveur. On sera étonné de sa richesse, de son vocabulaire familier mais pris aux sources anciennes et sûres. Jamais la phrase ne défaille et le récit ne comporte pas de fausses notes.

Dans cette lutte, il a au moins atteint l'originalité, et sa place dans les ouvriers du parler n'est pas négligeable ; il précède Céline.

▪

*André Thérive écrit, à propos du* centenaire de Ferdinand Brunot (REVUE DES DEUX-MONDES, *novembre*).

En fait, il restait le plus convaincu des humanistes, mais il estimait que la culture gréco-latine pouvait, devait s'acquérir par des voies moins tortueuses que des thèmes et des versions dont ensuite l'esprit ne garde rien et où s'appliquent des règles fantaisistes, controuvées par des professeurs. Du latin vivant, des éléments de philologie romane, un usage étendu des traductions, voilà ce qu'il préconisait, dussent les latinistes nouveaux narguer Cicéron et écrire aussi incorrectement que saint Jérôme ou même Grégoire de Tours. Quant à l'orthographe, rappelons que, de 1902 à 1906, Ferdinand Brunot en prônait des simplifications sur lesquelles tous les savants s'accordent, et qui eussent grandement allégé la pédagogie, favorisé l'usage du français au-delà des frontières. Ce n'est certes pas la Réaction qui empêcha cette réforme, mais bien la routine... des syndicats de la C.G.T. Peut-être fut-ce une première désillusion d'un fervent démocrate en face de la démocratie réelle.

Il constatait que l'usage moderne ne risque pas d'être corrompu par les tendances naturelles du parler vulgaire, mais bien par le pédantisme absurde de la langue artificielle que répandent les journaux, la radio, la bureaucratie, les industries et le commerce.

Pour prendre un exemple, est-il barbare de dire comme la plèbe : « *J'ai pas su à qui je causais* », ou bien : « *Je n'ai pas identifié mon interlocuteur* » ? La seconde formule est bien pire que la première. Notre bon maître Louis Dimier, qui faisait du Brunot sans le savoir, s'extasiait sur les tours de ce genre : « *Ici on reçoit le monde avec leur manger* », parce qu'ils évitaient cette horreur possible « *Dans l'établissement seront admis les consommateurs déjà pourvus de denrées alimentaires* ».

■

## SUITE PRINCIÈRE

*On nous communique la note qui suit :*

Sans revenir sur les termes de notre déclaration du 30 juin, nous sommes obligés de constater que le poète qui à l'élection par nous organisée avait recueilli le plus grand nombre de voix, Saint-John Perse, a déclaré ne pas accepter le titre de *Prince des Poètes*, et que Jean Follain a déclaré pareillement qu'il refuserait le titre s'il était élu. Nous ajoutons, pour répondre aux interprétations malignes de certaine presse, que dans notre pensée le fait de signer la déclaration impliquait une renonciation au titre mis aux voix, et qu'ainsi nul des signataires, André Breton en particulier, ne pouvait être élu. Nous nous refusons à tenir pour valables les bulletins à sens unique renvoyés à Mme Paul Fort, comme aussi le droit personnel d'investiture que se juge fondé à exercer tel ou tel. Par ailleurs, un fait nouveau, l'attribution du Prix Nobel à Saint-John Perse, nous semble de nature à fausser complètement la seconde élection qui devait avoir lieu avant le 1er décembre.

Pour ces raisons, tout en regrettant que Saint-John Perse ait cru devoir se soustraire à un titre que nous persistons à juger honorable et charmant malgré son écho légèrement suranné, nous avons décidé de renoncer à la nouvelle élection que nous avions en projet. Restent acquis les résultats du premier tour, qui, sur 530 votants, avait donné 96 voix à Saint-John Perse, 86 à Cocteau, 61 à André Breton, 61 à Jean Follain, 51 à Philippe Chabaneix, 16 à Marie Noël et 12 à Aragon. Nous laissons à chacun le soin de conclure si Saint-John Perse doit être considéré malgré tout comme *Prince des Poètes*, ou si ce titre — dont tout plébiscite contredit essentiellement le caractère électif — ne peut plus aujourd'hui donner lieu à attribution. Si même l'on

dénie à la Poésie le caractère absolu qui est le sien, il reste que nous avons là le type même du titre sacré — l'un de ces titres qu'il faut accorder à qui les repousse, refuser à qui les postule.

ANDRÉ BRETON
JULIEN GRACQ
PIERRE-JEAN JOUVE
JEAN PAULHAN
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES
FRANCIS PONGE
PHILIPPE SOUPAULT
GIUSEPPE UNGARETTI

*

*Il est héroïque, comme chacun sait, de ne tenir aucun compte des défenses, interdictions et autres pancartes. Pourtant :*

Le 14 janvier dernier, les vétérinaires du Zoo de Poznan (Pologne) ont procédé à l'autopsie du cadavre de Bongo, hippopotame de 47 ans, et à leur plus grande stupéfaction ils découvrirent une grenade dans l'estomac de l'animal, qui avait également avalé trois kilos de cailloux, un morceau de cuir, environ cent pièces de monnaie, une balle de revolver, des écrous et des vis, du fil de fer. Ces exemples montrent combien est justifiée la présence dans les jardins zoologiques d'étiquettes *NOURRITURE INTERDITE*, malheureusement peu respectées.

*Ainsi parle la* FEUILLE D'INFORMATIONS *du Muséum (mai 1960), et il est difficile de ne pas lui donner raison.*

JEAN GUÉRIN

*

## NOTE

Comme suite à une note des « Revues » (novembre), M. José Corti nous fait remarquer qu'il n'est personnellement pour rien dans la mise en solde d'un certain nombre d'exemplaires du *Rivage des Syrtes*. Nous n'en doutions pas. M. Corti ajoute qu'il n'existe aucun règlement qui interdise aux libraires de revendre à perte les ouvrages de leur stock.

# LE TEMPS, COMME IL PASSE

## FRAGMENTS DE PENSÉES

... Je ne sais s'il est personne qui puisse loyalement, à partir d'une réponse donnée, se tenir pour satisfait, c'est-à-dire, dès lors, aller de l'avant comme si un point était acquis sur lequel il n'y aurait pas à revenir jamais. C'est pourtant ce que font les saints, ou les simples croyants. Cette possibilité m'est plus étrangère qu'aucune autre : est-ce parce qu'elle exigerait de moi un trop grand ou de trop nombreux sacrifices ? Peut-être ; au moins faudrait-il, pour l'envisager seulement, quelque insinuation très intime, fût-elle faible. Je n'ai d'autre expérience « religieuse » que celle à laquelle je ne cesse de revenir, celle de l'inspiration, à propos de laquelle il est vrai que j'ai dû parler du « pas d'un dieu », mais sans pouvoir honnêtement aller au-delà, et même avec le sentiment que c'était peut-être trop en dire.

Que dois-je donc penser de tant de dieux entrevus, devinés dans le monde quand on se tourne vers la profondeur des temps ? Sinon qu'ils ont été alors, successivement ou concurremment, la forme plus ou moins fidèlement donnée par les hommes à une expérience comparable à celle qu'il m'était arrivé de faire dans le monde poétique ? Chaque statue de divinité est à la fois manifestation et élusion de l'énigme, aveu et apprivoisement de l'impossible, de ce qui échappe, menace et semble promettre.

Faut-il dire maintenant qu'il n'y a plus d'énigme, ou seulement, soit que nous lui tournions le dos (que nous refusions de nous en soucier comme par trop étrangère à nous,

parce qu'elle nous aurait fait perdre assez de temps, de forces, de chances de vivre, sphinx dévorant), soit que nous ne puissions lui donner aucun nom, ce qui reviendrait à dire qu'elle nous échappe — et nous menace — plus que jamais, qu'elle a donc pris plus de pouvoir encore qu'au temps où elle était figurée, crainte, révérée ? Quelquefois, la seconde hypothèse me semble plus proche de la vérité. Par conséquent, selon mon sentiment (et je reconnais combien celui-ci est capable d'erreur, qu'il n'est pas une pensée, qu'il ne s'appuie sur aucune argumentation sérieuse, ou méditation, mais qu'y puis-je ? c'est à son incertitude seule que je me fie), le temps serait donc venu maintenant où il est vraiment impossible, inutile de nommer Dieu, donc aussi bien de se confier à lui, de se réfugier en lui, mais non point parce qu'il serait mort, au contraire : parce que son nom seul et sa figure seraient détruits, ne laissant plus apparaître derrière eux que ce qui, pour être innommable, n'en est pas moins, pour nous, réel, présent par son absence : celui que j'appellerais donc l'Insaisissable, en sachant que c'est encore trop dire, ou le Silencieux.

En ce cas, faut-il penser que ce Silencieux nous parle encore, peut nous guider encore d'une manière ou d'une autre, doit être écouté ? Et quelle serait sa façon de nous parler ? Justement, peut-être le mutisme, le retrait, l'absence de forme saisissable, de culte aussi bien, donc d'église, d'images, de livres, de prêtres. Tout cela, cathédrales, cierges, autels, n'étant plus que des vestiges vrais jadis (oui, sans doute, partiellement vrais jadis), mais aujourd'hui d'une certaine manière mensongers : s'il faut penser que toute expression de l'énigme est temporaire. Aussi peut-on penser également que la religion ne doit ni se maintenir telle que (encore moins s'adapter comme elle essaie de le faire à l'aide de messes télévisées, etc. à l'esprit moderne), ni se sauver par un retour aux sources, bien que cette voie paraisse d'abord plus tentante et plus pure : la redescente dans les Catacombes, l'Église primitive, le martyr — ou encore la magie.

Peut-il y avoir une parole du Silencieux, un culte du Sans nom, c'est-à-dire un dernier lien, quel qu'il soit, de

nous à lui ? Est-il d'un lieu et d'un temps ? Et si nous ne voulons ni le nier, ni l'écarter sous cette nouvelle forme, que devons-nous faire de lui pour ne pas trahir la force de notre expérience ?

D'autre part, pouvons-nous comprendre ce que signifie ce changement de Dieu, et s'il a quelque sens, je veux dire s'il doit aboutir à quelque chose que nous puissions deviner ou au moins supposer ? Peut-on, ou non, essayer de cerner cette question, ou est-elle, elle aussi, inabordable ? Par quelle voie s'engager dans sa direction ?

*

(Le monde, pendant que j'erre ainsi, demeure. Souffle un grand vent du sud, par vagues et attaques sifflantes, passent des nuées blafardes, toutes lumières éteintes aux maisons.)

*

Peut-on imaginer par exemple, pour commencer quelque part, qu'il s'est agi au cours des siècles d'une succession d'illusions tour à tour cultivées puis abandonnées, auxquelles succéderait aujourd'hui une forme peut-être ultime, en tout cas nouvelle, de cette illusion ? Et qu'il aura fallu cet interminable chemin pour nous conduire à envisager notre erreur dans toute son étendue, c'est-à-dire, pour parler simplement, le néant ? Faut-il penser que notre expérience de l'énigme, telle que nous la vivons encore aujourd'hui, n'est qu'une dernière trace de cette erreur, et qu'elle s'effacera définitivement à son tour ? Nous serions parfois tentés de le croire, comme l'a cru Leopardi — mais l'existence de ses poèmes contredit étrangement les affirmations de son journal. Nous nous sentons quelquefois conduits jusque sur le bord de ce gouffre d'où monteraient de telles fumées, ou plutôt le souffle d'un tel vide et d'une telle nuit que plus rien de semblable à la vie de l'esprit n'y pourrait résister ; il n'y aurait plus alors dans notre mémoire que la longue histoire d'un songe entièrement inexplicable, d'une monstrueuse et féroce duperie, d'un égarement absolu. Fleurs, chansons, jeux et travaux ne seraient plus que les manifestations de quelque folie obstinée, et follement obs-

tinée. Mais il nous semble que si cette pensée était réellement pensable, soutenable, nous n'aurions pu seulement la penser. Je perds pied à ce bord extrême. Et il me semble non seulement plus rassurant, mais plus simple et plus proche de la vérité, de concevoir que cette possibilité de questionner et de douter que nous avons, que cette exigence même de douter qui nous possède, crée réellement une faille dans tous les systèmes purement physiques que nous réussissons à imaginer, que nous essayons de bâtir. Je ne puis me défendre du sentiment que notre erreur est toujours, en même temps, notre chance ; que si nous ne doutions absolument pas — comme on peut penser que font les bêtes — en effet, nous n'aurions aucun espoir à nourrir ; mais que, dès lors que nous doutons, nous sommes engagés dans une aventure, c'est-à-dire attirés dans un certain sens, vers un but qui, pour perpétuellement se dérober, n'en demeure pas moins l'indication d'un sens. Oui, de toutes les explications qui ont été tentées de notre sort, celles qui déduisent, de notre goût de l'ordre, la possibilité d'un ordre supérieur, et à notre faim de lumière proposent quelque réponse éblouissante, me paraissent encore les moins folles, bien qu'elles ressemblent tellement à un trop beau songe.

En ce cas, et si je m'en tiens ainsi au moins improbable, à la folie qui me paraît la moins folle, que signifie l'effacement des religions ?

*

(Tout un ciel de pluie sur les vitres noires, l'astre de la pluie saisissable...)

*

Pourquoi ai-je peine à emprunter le langage chrétien, pourquoi ne puis-je adopter celui des bouddhistes, des mahométans, que sais-je ? Peut-être l'esprit est-il trop mûr, trop clair, trop glacé pour croire, même allégoriquement, en un Dieu à forme humaine auquel, en particulier, nous aurions le dessein bien étrange, puéril ou présomptueux, de parler, d'adresser requêtes ou blâmes. Essaierais-je de le faire que j'aurais aussitôt le sentiment, soit d'une comédie

grotesque, soit d'une rechute dans l'enfance : et pourquoi devrions-nous redevenir enfants, attribuer nécessairement toute vertu à l'enfance ?

Ainsi présumerai-je provisoirement que nous avons en réalité appris quelque chose que nous ne pouvions apprendre qu'en sortant de l'enfance : que Dieu n'est pas un vieillard paternel et barbu, tantôt implacable, tantôt bonasse, que Dieu ne ressemble pas à Charlemagne. (Mais aussi qu'il n'est pas ridicule d'en donner cette image quand un esprit naïf cherche à le rendre visible à d'autres esprits plus naïfs encore.) Ainsi nous trouverions-nous soudain privés d'images, et du secours si précieux, si puissant, des images. Mais non pas privés du souci, de la pensée, de l'espérance de Dieu. Et somme toute faudrait-il dire peut-être même que nous ne sommes pas nécessairement plus éloignés de Dieu qu'au temps où il portait un nom et parlait en une certaine langue ?

Mais j'en reviens à la question posée : que devons-nous faire de lui, comment nous comporter à son égard, s'il ressemble tellement à l'absence, au refus ? Comment nous maintenir devant cette espèce de silence et, presque, de néant ? Et que peut faire en particulier un poète ayant vécu cette expérience, si différente dans sa figure de celle de Dante, par exemple mais peut-être moins essentiellement différente de celle-ci qu'il ne semble, sinon tenter de l'exprimer aussi fidèlement que Dante exprima la sienne (je laisse de côté le ridicule de ce rapprochement) ; autrement dit, trouver le langage qui traduise avec une force souveraine la persistance d'une possibilité dans l'impossible même, d'un fidélité alors que toutes les apparences disent qu'il n'y a plus de maître à qui garder sa foi ? Sinon découvrir, inventer — essayer d'inventer — et ne fût-ce que fragmentairement, imparfaitement le chant de l'absence qui n'en est pas une, la musique de l'arrivée à une extrême limite, la respiration de qui se sent sur un rivage au-delà duquel s'étale à l'infini un abîme qui est encore, en dépit de tout, autre chose qu'un abîme ? « Je me sentis transporté sur une limite extrême où il n'était plus possible de faire s'élever la moindre image qui eût pu rappeler la bonté et les promesses de la terre. Et cependant je ne parvenais pas encore à désespérer, pas

encore à me sentir mort : l'absence d'images — comme si tous les oiseaux avaient émigré, et jusqu'à leur souvenir, pour un instant ou pour toujours — n'était pas encore le vide. Il n'y avait plus une seule idole qui n'eût été engloutie, certes ; pourtant elles n'étaient pas niées par ce qui les avait vaincues. Peut-être avais-je plutôt atteint le lieu qui, les contenant toutes, et capable de toutes les espèces d'oiseaux, n'avait plus besoin de les montrer, de les enfermer dans un nom ; peut-être qu'en ce seul point sans nom et tout à fait inqualifiable je sentais, sans avoir besoin de les voir ni de les nommer, tous les trésors merveilleusement concentrés, et plus serrés en lui que les grains dans la grenade. Ainsi, en quittant tous les noms, en perdant toutes les images, peut-être n'avais-je nullement abouti à la mort ; peut-être avais-je entraperçu leur source à tous et toutes, et pourrais-je désormais plus librement, plus joyeusement, insolemment, triomphalement, en lâcher à nouveau au-dessus de ma courte vie l'innombrable essaim. »

*

(Comme d'un brouillard, le monde resurgit de la rêverie. Nuages pareils à des pivoines où le jour se prolonge, tandis que le reste de la terre est presque noir. Il y a au bord des chemins, des rues, au pied des murs, des lambeaux de vieille tapisserie laineuse.

Tout prend la couleur d'un vieux feu, c'est le mois de novembre, la richesse paraît du fond des verdures.)

*

« A peine avais-je cru toucher ce lieu qu'il me fallut m'en éloigner, non toutefois sans en garder un incertain souvenir. »

Sur la terre sont dispersés les ossements des dieux ; je ne veux ni les bafouer, ni les déterrer. Ils sont les signes émouvants d'une fidélité changeante, et pour nous encore des guides et des encouragements dans l'incertitude ; c'est l'incertitude qu'il nous faut dire, la vie dans les ruines, sans pleurer sur des puissances détruites, mais sans davantage nous échiner à les restaurer. Nous sommes d'un temps où ce qu'il faut dire, peut-être, c'est une fleur qui apparaît entre

des dalles disjointes, ou même moins encore. Il nous faudrait simplement montrer cela, dans la sérénité d'une attente inexprimable. Il ne serait pas décent de gémir ni de claironner. Quelques phrases seulement, aussi tranquilles et fermes qu'un regard où la peur n'entre pas. Lumineuses comme des passerelles. Un équilibre presque insensé, tel serait le plus défi à l'imminence du Pire.

*

Peut-être faut-il être moins que cela encore. Voici les très fines pousses d'acacia sur le bleu, presque blanc, du ciel plus mince qu'une feuille. L'hiver. Être un homme qui brûle les feuilles mortes, qui arrache la mauvaise herbe, et qui parle contre le vide.

PHILIPPE JACCOTTET

## COMMÉMORATION DE SCHOPENHAUER

Schopenhauer mourut le 4 septembre 1860. Comme il a été l'un des saints de mon premier calendrier, on trouvera peut-être bon que j'en fasse, en quelques pages, commémoration.

Le singulier de cette philosophie, c'est que les prémices en furent parfaites, et inutilement. Jamais esprit ne fut aussi prompt à accomplir sa course, aussi lent à la gagner. Un système, quand il est amer, suppose un cruel apprentissage. On veut que l'homme ait souvent mis au jeu et qu'il soit mis en chemise avant de montrer qu'il a les mains vides. On se méfie de la préface qui ne fut pas écrite après le livre. Le public ne sait pas que les âmes tragiques enjambent sur l'horreur et qu'elles voient d'autant plus loin venir la foudre qu'elles l'attirent. Platon avait d'abord ouvert à l'invisible idée les yeux de Schopenhauer. L'Inde lui enseigna que la mort de la fileuse n'arrêtait pas le rouet. Chacun de nous est une ombre dont l'espèce est le corps, et les délices de l'amour ne servent qu'à nous répandre dans notre engeance en nous détruisant dans notre personne. Nos beaux desseins s'anéantissent dans une fatalité qui en multiplie l'illusion. Nos décrets sont des chausse-trapes. Toutes les fois que nous ouvrons la bouche, c'est pour mordre à quelque hameçon. Mon appétit me dévore. Je couche avec la mort dans les bras d'une femme succulente. Aussi la sagesse de Schopenhauer ressemble-t-elle à une caisse d'épargne. Mais cette lésine secrète est sauvée par un manteau de pourpre.

L'exemple de Schopenhauer et celui de Nietzsche pourraient persuader certaines gens que l'éclat du style suffit quelques fois pour donner cours à des pensées plates. Quand les doctes se cantonnent dans le galimatias jusqu'à en faire mystère et métier, lorsqu'ils baptisent socrates de carrefour des spéculatifs qui s'énoncent aussi bien dans leur langue

que Platon dans la grecque et Descartes dans la française, je n'ajoute pas foi aux connaisseurs. Kant et Hegel ne sont pas des auteurs obscurs, ils sont des auteurs difficiles. S'ils ne furent pas des écrivains, c'est qu'ils se forgèrent un dictionnaire à part et qu'il faut consulter pour les entendre. Cet inconvénient n'en est pas un pour l'intelligence, mais il porte coups à la beauté. La morale est à peu près la seule partie de la philosophie où la matière s'accommode d'une façon brillante et pure. Voyez Nietzsche et Schopenhauer : ils ont une passion domestique pour la sagesse et pour la religion. Ils nous ont touchés parce qu'ils parlent de nous dans nos propres termes. Cette clarté leur est avantageuse parce que les petits esprits sont charmés d'une profondeur qui les flatte sans les fatiguer. Ce sont des trésors de maximes dont l'esprit s'enflamme à proportion qu'elles ont moins de centre. La vigueur d'un système dépend de la prison où il nous enferme. Ce qui nous plaît au contraire dans les aphorismes, c'est qu'ils nous rencontrent sans que nous ayons à les chercher. Ils sont la surprise et l'ornement d'une âme distraite. Ils décomposent la raison en petits bonheurs de contrebande. Ils ont la grâce des lieux communs ; chacun peut y glisser la particularitc de ses propres songes. Pourvu que votre orgueil se caresse à la noirceur, toute page de Schopenhauer s'offrira, amère et douce, à vous consoler des femmes et à vous enivrer de solitude.

Il serait pourtant injuste d'oublier que la force du chant coûte cher à l'enchanteur. Si la voix de Schopenhauer, puis celle de Nietzsche ont tant séduit ceux qui font des poèmes et des romans, n'est-ce pas que la faiblesse de l'invention est effacée par la chaleur du martyre? La doctrine manquait de nouveauté, mais le pathétique en tenait lieu. Une pensée qui pensait peu et fortement et avec les accents du chagrin n'était pas étrangère à ce tour d'imagination que la littérature exalte. Il y avait du La Rochefoucauld dans Schopenhauer et une façon d'avoir tort qui donnait raison aux cœurs malheureux. C'est un auteur qu'on ne lit point, quand on a quarante ans. sans regretter de l'avoir relu. Car il n'est profond qu'une fois.

ROGER JUDRIN

## LES TERSONS

J'allais souvent voir Petit Pierre à la ferme, le soir vers les cinq heures, quand il trayait ses chèvres. J'évitais cependant de lui rendre visite quand son père était dans les parages depuis que j'avais saisi un jour, lancée entre la pipe et les dents, certaine réflexion qui ne pouvait guère s'adresser qu'à moi ; quelque chose comme : « Tiens, v'là le feignant qui s'ramène ! »

Quelquefois aussi il venait chez moi quand il avait terminé ses devoirs. Au début, il se munissait d'un prétexte ; la plupart du temps, c'était un fromage de chèvre, car il avait la charge et le revenu exclusif de son troupeau.

« Ça pue, disait-il, mais ça rapporte.

— Bien sûr ! D'ailleurs, tu sais : on dit que l'argent n'a pas d'odeur. Mais que fais-tu des sous que te procure la vente des fromages ?

— Et vous, qu'est-ce que vous faites de toutes les paperasses que vous écrivez ?

— Rien. Je les garde pour moi.

— Eh bien, moi aussi, je garde l'argent pour moi ; c'est pareil. »

Quand Petit Pierre avait décidé de ne rien dire, il valait mieux ne pas insister. Sinon, il me déclarait : « J'aime pas qu'on me tire les vers du nez. » Et il s'éclipsait. Ou encore il me faisait si bien sentir à quel point ma présence l'importunait que je n'avais plus qu'à m'éclipser moi-même.

Par un beau jour de novembre, froid et sec, je me promenais dans la forêt quand je l'aperçus à un détour de sentier, assis sur une souche. Je m'approchai.

« Que fais-tu là ? lui demandai-je. Ton père sait-il que tu es dans les bois, tout seul ?

— Et le vôtre ?

— Hum ! Moi, je ne suis pas un petit garçon.

— Ça se voit. Autrement, vous me poseriez pas des questions pareilles.

— Et tes chèvres ?

— Elles dorment.

— Veux-tu revenir avec moi au village ?

— Je connais le chemin.

— Bon, bon... Tu n'as pas peur de l'ogre au moins ?

— Moins que vous du percepteur ! »

Il était dans ses mauvais jours. Je revins lentement sur mes pas, le laissant à ses méditations solitaires... Le soleil avait pris la teinte des feuilles mortes, et je fis une jolie promenade.

Le lendemain matin, vers neuf heures, le bouc et ses sept chèvres étaient devant ma porte, et Petit Pierre mettait une main au carreau pour noircir le soleil levant et voir si j'étais réveillé.

« Entre ! criai-je.

— Bonjour. J'croyais pas que vous étiez déjà debout.

— Je me lève tôt, tu sais ; presque aussi tôt que ton père.

— Pour ce que ça sert ! J'vous apporte un autre fromage.

— Bien. Mets-le sur la table, là-bas. »

Un long silence. Il reste debout à se dandiner d'un pied sur l'autre. Je finis par dire quelque chose :

« Alors, tu n'es pas trop fatigué de ta promenade d'hier dans les bois ?

— Non. J'cherchais un terson.

— Un terson ? Qu'est-ce que c'est ?

— Ça vole en été ; mais en automne le vent lui fait froid aux ailes ; alors il court seulement.

— C'est un animal ?

— Si on s'approche trop et si on fait du bruit, ça se gèle et ça devient dur comme une pierre, de sorte qu'on le touche pas.

— Et si on le touchait ?

— Alors il ouvrirait les yeux et on verrait que c'est un terson !

— Alors pourquoi ne le touches-tu pas ?

— Parce que, j'viens de vous le dire, parce qu'il a l'air d'une pierre et qu'on peut tout de même pas s'amuser à toucher toutes les pierres qu'on voit.

— Alors peut-être qu'il y en a un ici, dans le mur ?

Il hausse les épaules.

— Ça ne vit que dans les bois, et si hier vous étiez pas venu me déranger, j'en aurais sûrement pris un.

— Mais comment sais-tu qu'il n'y en a que dans les bois ?

— Parce qu'on n'en a jamais vu ailleurs. Quand vous chassez le lapin de garenne, vous allez pas place de la Concorde, non ? »

Voilà le genre. Ce gamin-là m'agace et me ravit tout à la fois. Il est en tous cas beaucoup trop intelligent pour qu'on néglige ce qu'il raconte. Aussi décidai-je de faire une petite enquête pour mon compte personnel.

J'avais besoin d'un expert. Je me mis donc en devoir, dès le lendemain, d'aller rendre visite à Garlou, le « candidat garde-champêtre ». Il me fallait pour cela traverser la pointe des Épinettes. Le froid sec crispait les herbes sous mes pieds. Une vesse-de-loup gelée luisait sous les feuilles comme un œil de rat au fond de son trou.

Je vis dans l'air calme monter un filet de fumée semblable à celui d'un camp d'Indiens récemment abandonné. Je connais mes classiques et mes westerns, ce qui m'a été plus d'une fois d'un grand secours. Cette fumée, donc, et deux corbeaux déguenillés qui se chauffaient les ailes autour me conduisirent à l'endroit cherché. J'aperçus de loin Garlou en train de faire la sieste apparemment, bien que le temps ne fût guère propice. Il fumait une pipe qui dégageait à peu près autant de fumée que le foyer à terre. Je m'avançai timidement dans l'entrée de la grotte.

« 'Squia ? » s'écria Garlou en levant la tête.

Il était barbu comme un hérisson, mais de royales guenilles flottaient autour de lui et il avait grand air.

« 'Squia ? répéta-t-il.

— Rien de grave. Bonjour. Je passais par ici, et j'ai vu la fumée ; alors je suis venu voir.

— C'est encore le maire qui vous envoie, sans doute ; il a p't'êt'e peur que j'mette le feu à sa commune de pouilleux !

— Non, dis-je ; je n'ai rien à voir avec le maire et je ne fais pas de politique.

— Vous avez tort, parce que, moi qui vous cause, si j'en avais fait, de la politique, je s'rais garde-champêtre, à c't'heure.

— Vous croyez ? dis-je, ne sachant quoi répondre.

— J'en suis sûr et certain. Ce n'est pas la valeur personnelle, c'est la politique, monsieur, qui mène le monde. Ainsi mon grand-père, déjà, avait dû se réfugier dans une grotte, persécuté par les puissances d'argent, tout comme moi. »

J'étais venu pour une affaire plus personnelle, et à mes yeux plus importante. Voyant que si je continuais à tourner autour du pot je resterais sur ma faim, je m'enhardis à lui demander :

« Connaissez-vous Petit Pierre ?

— Le gamin de la Vannerie ?

— Oui.

— J'l'ai déjà vu en train de rôder par ici. Au printemps, il me prend tous mes œufs.

— Vos œufs ? Vous avez donc des poules ?

— Non, bien sûr. Avec quoi que j'les nourrirais, l'hiver ? J'suis pas fermier, ni capitaliste. C'est les œufs des oiseaux, que j'veux dire ; ceux des grives ou des merles, par exemple. Qu'est-ce qu'il peut bien en faire, je m'demande ! Moi j'dis qu'il ferait mieux d'aller en classe de temps en temps.

— Justement, à ce propos, il m'a dit que lorsqu'il n'allait pas à l'école, il cherchait des tersons...

— Ah ! parce qu'il cherche *aussi* des tersons ! V'là quelque chose de nouveau ! Les œufs et les nids, ça lui suffit plus ! Ma parole, c'est une vraie conjuration, un complot ! C'est du Robespierre ! On veut pas que j'vive, quoi !

— Du Robespierre ? Pourquoi du Robespierre ?

— Ben oui ! J'suis pas complètement ignorant, vous savez, malgré c'que raconte le maire. J'en sais assez pour faire un garde-champêtre. J'ai des livres ! »

Nous nous éloignions encore une fois du sujet qui me tenait à cœur. Aussi l'interrompis-je sans plus de façon.

« Avez-vous déjà trouvé des tersons ? »

Il leva vers moi des yeux chafoins et réfléchit une seconde :

« Et Petit Pierre ?

— Rassurez-vous, il n'en a pas trouvé ; il en cherche seulement.

— Bon. Alors, dans ces conditions, vous comprenez que j'vais pas vous dire où il y en a. Ce serait trop bête ! Il me prend déjà mes œufs, j'vais pas lui dire où y a des tersons par-dessus le marché !

— Mais est-ce que ça existe ?

— Si ça existe ! J'viens d'en manger un. Mais j'tiens pas à crever de faim. Autrefois, j'disais où c'est qu'il y a des lapins, des fouines, des champignons. Mais maintenant, rien à faire. Je me tais. Pas de commentaires. »

Il me grogna le bonsoir et, lorsque je fus éloigné de quelques pas, me cria :

« Et dites-lui bien, à votre Petit Pierre, que si jamais je l'prends à me chiper des tersons, je lui taillerai les oreilles en forme de sifflets, moi ! Quand même ! »

***

Aujourd'hui, 2 décembre, il y a du remue-ménage chez Petit Pierre. Accoudé sur le cognassier, derrière la haie mitoyenne, j'observe la cour de la ferme.

Vers deux heures de l'après-midi, je vois arriver le docteur en « deux chevaux », puis, un peu plus tard, une Dauphine 75. Petit Pierre semble tenu à l'écart et il vagabonde derrière les écuries, la tête basse, en donnant de grands coups de pied dans les pierres et en écorchant les chardons de son fouet composé d'une branche de noisetier et d'une ficelle.

Sa mère doit être en couches : depuis quelque temps, j'ai remarqué qu'elle semblait se pousser en marchant, et son embonpoint naturel n'était pas seul en cause. Petit Pierre semble préoccupé ; je m'attends donc à sa visite. Je rentre à la maison, car il commence à bruiner, et quelques instants plus tard, je vois effectivement passer mon amateur de tersons, très occupé à massacrer les armoises qui résistent jusqu'à la dernière feuille... Insensiblement, il se rapproche de ma fenêtre et y jette un coup d'œil sans en avoir l'air. J'ouvre alors la porte et lui dit d'entrer.

« Viens te chauffer un peu, ce crachin est glacial. »

Il entre sans mot dire et s'assoit dans le fauteuil d'osier près de la fenêtre ; il regarde dehors quelque temps, toujours silencieux. Je me décide donc à parler le premier.

« Qu'est-ce qui ne va pas, Petit Pierre ?

— Rien.

— Tu t'ennuies ?

— J'm'ennuie pas, je me pose des questions.

— Ah ?

— Oui, ma mère va avoir un petit, et d'abord je m'demande si ce sera un garçon ou une fille.

— Qu'est-ce que tu préfères ?

— J'préférerais un chien de chasse, mais de ce côté, y'a pas d'espoir.

— Ça, évidemment...

— Tu n'as pas l'air de te réjouir à l'idée d'avoir un petit frère ou une petite sœur. Pourquoi ?

— J'sais pas. Parce que, p't'êt'e que je l'aimerai trop.

— Comment cela ? On n'aime jamais trop quelqu'un !

— Que vous dites ; mais moi, j'sais ce que j'dis.

— Explique-toi un peu, alors.

— Non ; j'm'en vais voir si il est toujours dans le chou, l'marmot, ou si il a fini par sortir. »

Et il me quitta sur-le-champ.

Le jeudi suivant, en train de rôder autour de la villa de maître Jacquemard, « homme de loi », que je n'ai encore jamais vu, car il est presque toujours à la ville ; mais j'ai souvent remarqué sa petite fille, bel ange déjà dégingandé, aux yeux bleus et aux cheveux blonds. Petit Pierre aussi a dû la remarquer...

« Eh bien, lui dis-je, c'est un petit frère que tu as ?

— Oui ; tout compte fait, ça vaut mieux qu'une fille.

— Bien sûr ; comme ça, tu risqueras moins de l'aimer trop !

— Ah ? » fait-il.

Il a l'air gêné ; du bout de sa badine (il a toujours une branche, un bâton ou une ficelle à la main), il dessine des ronds dans la poussière.

« Au fait, dis-je, comment donc s'appelle la petite fille de la belle maison ?

— Marie-France.

— Tu la connais, à ce que je vois.

— Un peu... »

Puis, se redressant, comme piqué à vif, et d'un ton sans réplique :

« Mais c'est une pin-up !

— Pourquoi ?

— Elle veut presque pas causer, et puis elle veut pas sortir de son jardin. Elle a trop froid, qu'elle dit.

— Tu n'as pas de chance. Que veux-tu, aussi, l'hiver n'est pas une saison où tomber amoureux. D'habitude, on choisit le printemps.

— Oh ! vous pouvez vous foutre de moi ; on voit bien que vous l'avez jamais été amoureux, vous ! On choisit pas son temps. Mais vous avez raison de dire que j'ai pas de chance. C'est comme avec les tersons.

— Ah ! encore ceux-là ! Tu en cherches toujours ?

— Je lui ai parlé des tersons, un jour, comme à vous, parce que c'est des bêtes qui me plaisent.

— Et alors ? dis-je.

— Alors elle m'a demandé de lui en apporter un. Seulement, voilà, j'ai beau chercher, j'en trouve pas, et maintenant, elle me prend pour un menteur.

— Elle a peut-être raison, non ? dis-je benoîtement.

— Pour qui vous me prenez ? » s'écrie-t-il, outré, et il me tourne le dos, jette sa baguette, et s'en va, très digne, les mains dans les poches et les cheveux au vent.

Rentré chez moi, je me reprochai mon insinuation maladroite, craignant qu'il ne perdît confiance et ne vînt plus me voir. Je me disais aussi, à ma décharge, que personne n'arriverait jamais à comprendre ce sacré gamin. Le lendemain, je ne le vis que de très loin, et seulement vers le soir, mais le surlendemain, j'eus une surprise, car en me levant le matin de bonne heure, je découvris un terson adulte sur le pas de ma porte.

RENÉ LEPALLEC

# UNE SOCIÉTÉ FERMÉE

Je suis né dans une famille où régnait l'économie ; un livre de classe neuf y passait pour une dépense somptuaire, voire scandaleuse, quand il existait d'excellents manuels encore utilisables. Pour moi, la « culture » n'a pas survécu à la Grande Guerre. L'histoire s'arrêtait à 1914, puisque mon Mallet dépenaillé avait près de trente ans d'âge ; les lettres, au-delà d'Anatole France et de Bourget, sombraient dans l'inconnu : Lanson n'en avait pas parlé.

La littérature moderne — je veux dire celle de l'entre-deux-guerres — je l'ai découverte en aveugle, au hasard des bouquinistes et selon les ressources de ma tirelire. Ne sachant rien, j'ai tout dévoré sans ordre, avec passion. Les noms d'auteur ne m'évoquaient rien. Ce n'étaient pas des maîtres, mais des anges, des purs-esprits. Leurs traits, leur histoire, leur âge m'étaient inconnus ; bien plus : indifférents.

Leurs œuvres m'apparaissent comme le fruit d'une génération spontanée. Pas de M^me^ de Warens, pas de manchettes de dentelle, pas de Juliette Drouet, d'affaire Dreyfus ou d'Albert-Albertine pour éclairer les légendes et brouiller les mystères ; seuls des livres, d'autant plus merveilleux qu'ils étaient inexplicables ou incompris.

Je tiens pour la meilleure cette méthode, ce désordre. On ne peut rien découvrir avec un Baedeker dans la poche, un guide bleu dans la tête et des idées reçues en guise de viatique. Si d'aventure *Les Mémorables* m'étaient tombé entre les mains, il y a seulement dix ans, quels ravages ! Proust, cette momie ? Valéry, ce plaisantin ? Montherlant, ce pleutre ? Barrès, ce pantin ? Jouhandeau, ce vaniteux séminariste ? Mauriac, ce Rastignac ? Gide, ce pion libidineux ?

Alors, la littérature moderne, c'était donc cela, ces polichinelles ? Lanson ne m'avait point habitué à des portraits si féroces ; Doumic non plus. Ces consciencieux critiques n'allaient jamais visiter l'envers du décor.

*

Aujourd'hui, j'en ai vu d'autres. La chute de mes dieux m'amuse. Parce que je sais qu'ils sont tout de même admirables, leurs ridicules, leurs vanités, leurs rosseries et leurs couardises ne peuvent que les rendre sympathiques, vrais. Pourtant, l'œil de M. Martin du Gard est impitoyable.

C'est un homme-stylo. Il ne voit, il n'écoute, il ne vit que pour se souvenir. Si vous lui téléphonez, il tient l'écouteur d'une main, et de l'autre note ce que vous lui dites. Du moins, si vous êtes célèbre...

A lire *Les Mémorables*, une année se compose de quatre ou cinq déjeuners, de quelques visites, de promenades avec d'illustres compagnons. On imagine volontiers que cet étonnant appareil enregistreur se ferme au quotidien. C'est la valeur et le défaut d'un tel ouvrage.

Dans les journaux, intimes ou littéraires, tout n'est pas intéressant. Gide et ses attendrissements sur lui-même, Green et ses bondieuseries, Léautaud et ses bêtes, Junger et ses rêves, Du Bos et ses apartés anglo-italiens, autant de pages sautées ; mais au moins ces longueurs donnent-elles le sentiment du temps qui passe, qui *est*. Chez M. Martin du Gard, on ne vieillit pas. Chaque patient est fixé « tel qu'en lui-même »... du premier coup d'œil : diagnostic, verdict, exécution. En une heure, il faut que le sujet donne tout. On dirait qu'après le passage de ce redoutable observateur il ne reste plus du personnage qu'une enveloppe vide, un fruit pressé. Peut-on révéler tout son être en une seule fois ? Est-ce possible ? C'est que M. Martin du Gard truque.

En réalité, c'est une abeille. Il aura récolté chaque jour son pollen d'anecdotes, d'observations, de phrases, de dialogues. Et plus tard, il en a fait son miel. C'est une manière de peintre classique ; il respecte arbitrairement la règle des trois unités. Si bien parfois que ses « hommes illustres » manquent de naturel, par excès. Ils sont trop

eux-mêmes, trop uniment, trop « synthétiquement » leur personnage. Valéry, Mauriac ou Francis Jammes, pour qu'on y croie tout à fait, il faudrait qu'ils oublient de temps à autre leur propre rôle.

*

Il est vrai que M. Martin du Gard évoluait dans un cercle vicieux : les silences d'un académicien ne sont pas plus intéressants que ceux d'un terrassier. En revanche, comment fixer pour l'éternité le feu d'artifice de Cocteau ou de la comtesse de Noailles ? On nous dit qu'ils étaient brillants, spirituels, éblouissants, géniaux. Allez donc le prouver ! Tous les enregistrements, toutes les relations du monde ne nous rendraient pas l'ivresse du moment, l'enthousiasme collectif, le magnétisme du conteur...

On croirait qu'il est facile de restituer le passé, surtout lorsque l'on s'intéresse à autrui. Le censeur s'écrie : « Il a choisi la meilleure part. Raconter ce que l'on voit, ce que l'on entend, la belle affaire ! » Aussitôt, devant les anecdotes, on fait la petite bouche ; frivole, léger, superficiel ; devant les portraits, on critique, on retouche, on interprète. Il est pourtant plus facile de parler de soi ; les erreurs sont moins voyantes, puisque rien ne prouve que l'on se trompe. En somme, M. Martin du Gard se tire à son honneur d'une tâche délicate, et plus ingrate qu'il n'y paraît dès l'abord. Il évite le travers de Léautaud, qui « voit les hommes non comme ils sont, mais comme il est. »

Intègre, il ne cherche pas à briller aux dépens de son prochain. C'est à peine s'il se permet quelques recherches d'écriture peut-être superflues. Il sait écouter, choisir, ne voir que ce qui frappera, ne raconter que ce qui traduit, trahit le mieux ; saisir au vol une phrase, un mot qui en disent plus long que toutes les gloses. C'est un don peu commun. Très concis dans le premier tome des *Mémorables*, l'auteur se montre un peu plus bavard dans celui-ci. Il n'ennuie jamais, cependant.

L'abbé Brémond, Paul Souday, ou J.-J. Brousson, voici des gens qu'on ne lit plus du tout. M. Martin du Gard leur rend la place qu'ils occupaient alors. Pourquoi les aurait-il exilés de son monde sous prétexte qu'on les a oubliés ? Ce

sont aussi des « mémorables » au même titre que Valéry, Larbaud, Mauriac, Drieu, Montherlant ou Gide, vedettes de ce volume. Pour les plus jeunes, c'est une indication précieuse : ils donnent l'échelle, comme des petits chiens dans un coin du tableau. Du reste, ces monstres sacrés du pauvre sont divertissants ; les autres donnent seulement à rêver...

*

Le plus étonnant, c'est l'univers que découvrent, que laissent deviner ces portraits : une société fermée, avec son avancement, ses passe-droits, ses honneurs et ses hochets, en forme de bicorne et d'épée. A tout prendre, ce sont des fonctionnaires, des demoiselles des postes, des adjudants.

A vivre au cœur de ce monde à part, on perd tout sens des réalités. Il n'y a pas de mandarins qu'en Chine. C'est par là que *Les Mémorables*[1] sont un éloquent témoignage, une carte ironique de ces contrées surprenantes, un souvenir de cette époque parallèle, où les grands événements n'étaient pas la naissance d'un nouveau style, la N.E.P., la crise mondiale, la guerre du Rif ou les révolutions asiatiques, mais l'élection de Valéry, les algarades de Béraud, la mauvaise humeur de Léautaud et les boutades de Cocteau. Qui donc a raison ? Il faut de tout pour faire des mondes, et si séparés, si dédaigneux les uns des autres.

Chroniqueur, critique, « polygraphe », M. Martin du Gard est un « littérateur » par excellence. Ni créateur ni parasite, c'est le représentant d'une race à part, hybride, fragile, mais vivace. Pour lui, chaque instant devient un moment littéraire, privé de sa vérité humaine, une épure, un prétexte. Pour les avoir tant pratiqués, il finit par ne plus considérer tout à fait les écrivains comme des hommes ; il rejoint, à l'extrême opposé, l'ignorante indifférence de mes seize ans.

Aussi bien laisse-t-il écrire à son propos, sans rire : « La mort de Rilke nous vaut de belles pages. Puis survient le décès de Foch, à qui l'auteur consacre tout un chapitre... »

Mourez ; les « littérateurs » feront le reste.

MATTHIEU GALEY

1. MAURICE MARTIN DU GARD : *Les Mémorables*, tome II (1924-1930). (Flammarion.)

# *LE MOIS*

## RAISONNÉ SUR LA NEIGE

Vous m'accorderez, je pense, qu'il n'y a point de commune mesure entre Napoléon Ier et Adolf Hitler. Et pas une idée en commun entre Benito Mussolini et Josef Staline.

Il existe néanmoins, entre ces Quatre Grands Hommes, un point cardinal commun : je veux dire l'*Est*. Tous les quatre, en effet, eurent le destin brisé dans les grandes plaines de l'Est de l'Europe. Napoléon y perdit sa Grande Armée. Hitler, son invincible Wehrmacht. Mussolini, son plus précieux allié. Quant à Staline, il y perdit sa dernière chance d'éviter le culte de la personnalité, et c'est son triomphe même, durement et glorieusement acquis, qui fut cause de sa posthume disgrâce.

Le moment est donc venu de se demander pour quelle raison un Corse, un Autrichien, un Italien et un Géorgien se crurent obligés, une fois en leur vie, d'aller faire leurs classes de Grands Hommes parmi les plaines et les neiges de la Grande Russie.

Or Empereur, Duce, Führer et Génial Père, tous les quatre, à leur manière, furent dans leurs pays respectifs autocrates absolus.

Mais pourquoi furent-ils autocrates ? Aucun ne fut fils de monarque. Aucun ne fut choisi au sort. La raison — s'il y en a une — ne peut donc être que celle-ci : *ils furent autocrates parce qu'ils étaient du Midi*. Hitler, Autrichien, Germain du Sud, régna sur toutes les Allemagnes. Staline, Géorgien, sur toutes les Russies. Le Corse, sur l'une et indivisible. Mussolini était Italien, et donc un Méridional de l'Europe.

Sérions les questions, voulez-vous? Pourquoi le Midi part-il, tout au long de l'histoire contemporaine, à la conquête du Pouvoir?

Le Sud est toujours figuré, sur nos cartes géographiques, dans la partie basse de celles-ci. Le Nord, dans la partie haute. Il en résulte un certain complexe d'infériorité chez les Méridionaux, qui fait défaut aux Nordistes. Aussi bien avez-vous remarqué que le Nord, à l'époque contemporaine, ne s'est jamais rebellé contre le Sud ? Ce sont en revanche les États du Sud qui demandent la sécession en Amérique, ce sont les Arabes et les Noirs qui exigent l'indépendance à grands cris, l'Afrique du Sud est le membre le plus infidèle du Commonwealth britannique, et l'Amérique latine tout entière, toujours en ébullition, en état de révolte permanente, ne proteste pas, en réalité, contre un régime ou des hommes (lesquels ne changent guère), mais plutôt contre sa situation géographique humiliée, contre tout le poids de l'Amérique du Nord sur son Panama.

Ainsi, les Quatre Grands ne sont arrivés au faîte du pouvoir que pour venger l'infériorité géographique du Sud, voilà qui est clair.

Mais pourquoi — deuxième question — les Grands Méridionaux de notre histoire allèrent-ils noyer leur destin dans les neiges orientales et profondes? Qu'espéraient-ils de ces plaines croulantes?

On sait que les mêmes géographes qui représentent, injustement, le Midi par le bas et le Nord par le haut, figurent, pure convention, l'Est par la droite et l'Ouest par la gauche.

Mettez-vous, à présent, à la place d'un Méridional qui fait la guerre. Quel est son point fort? Évidemment, le bras droit, c'est-à-dire l'Est. Et quel est, pour lui, le point faible de l'adversaire, c'est-à-dire de l'homme du Nord? Évidemment, le bras gauche, donc encore, l'Est.

Il y a là le principe d'une stratégie planétaire.

Vous rappelez-vous les disputes des historiens autour du choix fatal : Angleterre ou Russie, camp de Boulogne ou campagne de Russie? Mais qui ne voit qu'il s'agit d'un pur complexe de Méridional, qui se croit, à tort, plus fort à droite, à l'Est, qu'à gauche, à l'Ouest?

Vous souvenez-vous des hésitations d'Hitler : bataille d'Angleterre ou bataille de Moscou ? S'agit-il, à un siècle de distance, d'autre chose que d'un pur réflexe d'homme du Midi, se croyant plus en sécurité à droite, à l'Est ?

Et Mussolini, sa tendance étrange à faire porter la guerre à l'Est de la botte : en Albanie, puis en Grèce ? Et les Confédérés de la Sécession, frappant à l'Est, les États du Nord, au contraire, cherchant un mouvement enveloppant à l'Ouest — qui est leur droite ?

Je pose ainsi, sans frémir, le premier axiome du *Traité de géopolitique moderne* que je veux écrire : *les grands Méridionaux, qui tendent à venger leur position géographique inférieure, font la guerre A L'EST.*

Tirons, à présent, les conséquences pratiques.

De quoi s'agit-il ?

D'empêcher, fondamentalement, les hommes du Sud de s'éprouver brimés par une convention géographique absurde.

Rien n'est plus simple. Il faut, dans toutes les écoles du monde, faire alterner la position respective du Nord et du Sud, en accrochant les cartes géographiques murales, un jour sur deux, le Sud en haut et la tête en bas. Dans toutes les écoles du monde ?

Disons, pour simplifier : dans le Midi.

Dans le Midi de chaque pays du monde, et dans tous les pays du Sud du monde.

Ce simple règlement académique, comparable au stationnement unilatéral tournant, eût sans doute changé le destin d'un homme d'État au moins, qui finit misérablement, ainsi qu'on sait, pendu, une fois mort, par les pieds, la tête en bas, comme une simple carte géographique — par une vengeance inconsciente de ses concitoyens, légitimement effrayés des conséquences d'une politique de points cardinaux.

JEAN-PAUL WEBER

***

***

## VENTRE-SAINT-GRIS

*Maman, je n'ai plus d'honneur,*
*Ce garçon me l'a tout pris.*

*— Lisa, c'est un grand bonheur*
*Que d'aimer, ventre-saint-gris !*

*Maman, il caresse une autre,*
*Avec moi tout est fini.*

*— Lisa, les saints, les apôtres*
*Ont péché, ventre-saint-gris !*

*Maman, j'ai dans les entrailles*
*Un fameux charivari,*

*— Lisa, c'est de la marmaille*
*Et ça vit, ventre-saint-gris !*

*O maman, miséricorde,*
*Tout mon courage a failli.*

*— Lisa, j'ai fixé la corde*
*Au grenier, ventre-saint-gris !*

NORGE

***

## BRINDILLES

Ce vieillard allait bientôt mourir. Sa barbe ayant poussé pendant la maladie, son gendre lui dit en plaisantant : *Voilà que vous ressemblez à Poincaré.* Le malade, furieux,

de se redresser : *Moi, ressembler à Poincaré, moi ? Ah ! vous croyez me faire plaisir, eh bien, vous vous trompez.* Et il retombe mort sur sa couche.

*

Le « senil », surnom charmant d'un homme qui était resté longtemps grêle dans son enfance, et « senil » est le nom patois du roseau à plumeaux, le plus petit des roseaux, et aussi du roitelet.

*

L'Espagnol est mort dont la « poussette » avec les piments plus verts de la rougeur des tomates illuminait la ruelle, surtout quand le pauvre homme soufflait dans sa trompette. Maintenant, on va le porter au cimetière blanc comme l'ail qu'il vendait aussi.

*

Il faut traverser le ruisseau grossi par les pluies. D'une pierre à l'autre, Esther le fait aisément, comme un oiseau, malgré ses quatre-vingt-sept ans. Puis il s'éloigne sur la route d'un pas tranquille, laissant pendre un pan de son vieux manteau verdi jeté sur les épaules, ce qui lui donnerait presque noble allure. Sans doute l'appela-t-on Esther pensant que c'était le masculin d'Athalie.

*

L'été, le lundi, la ville solaire, déserte. C'est alors que sort d'une porte basse un homme sans âge, nu-pieds, une sorte d'instrument sous le bras. Il marche dans le ruisseau qui coule toujours venant des hauts quartiers. Après avoir parcouru une centaine de mètres, prenant un plaisir manifeste à marcher ainsi dans l'eau, le vieux disparaît par une porte semblable à la première, et bientôt après une étrange musique qui ne ressemble à aucune autre, tenant à la fois du clavecin, du saxo, de l'accordéon avec soudain comme un cri de grue ou d'oie sauvage, emplit l'air brûlant. Le bref concert s'achève par une sorte de râle. Le vieux ressort pour faire le même chemin, toujours dans le ruisseau,

jusqu'à l'autre porte surmontée d'une étroite fenêtre aux volets mi-clos d'entre lesquels pend un chiffon rouge.

*

*Je suis la plus belle femme du quartier... Et, vous savez, vous pouvez me regarder, avec ou sans soutien-gorge.* C'est une maritorne sexagénaire, qui a dû emprunter au bourrelier voisin ses confortables bourrelets et les crins de son menton.

*

Le grand-père de Jean Mistler, M. d'Auriol, jouait du violon et charmait ainsi une araignée qui avait tissé sa toile dans un coin de la salle, venant tout au bord dès qu'elle entendait la musique. Le grand souci de M. d'Auriol était que la servante prît le plus grand soin de cette toile.

*

En Galilée, au temps du Christ, on ne mangeait que des lentilles aux repas funèbres. C'est que, d'après les rabbins, l'affligé n'a pas plus de paroles que la lentille de cotylédon.

*

Celui-là, c'est « Antoine l'Édredon ». Le grand-père aurait, dit-on, mis l'édredon sur la figure du vieillard dont il était l'héritier pour hâter sa fin, d'où le surnom qui se transmet.

*

*Le voisin prépare une daube*
*Alors qu'il fait à peine jour*
*Et que les chattes en amour*
*Sortent de l'aube.*

JEAN LEBRAU

***

## LE SERPENT-LYRE

Le serpent à plumes a été abondamment décrit par les naturalistes. Il en va de même de certaines espèces animales, ménures de l'air et de la mer, porteuses d'organes qu'on pourrait qualifier de lyriques. Mais la plupart des observateurs ignorent jusqu'au nom du serpent-lyre.

Ce reptile ne quitte la couche humide de feuilles mortes des châtaigneraies, où il se tient à couvert, que par les journées lourdes de juillet, quand le soufre des cratères aériens se condense, spécialement à l'annonce orageuse du crépuscule.

Par la couleur de la peau et l'épaisseur du corps, le chef excepté, le serpent-lyre tient de la vipère, mais c'est un petit être inoffensif. Loin de mordre et d'irriguer la blessure d'un poison, il enchante, illumine, en vibration directe avec le météore et l'énergie céleste.

Si l'avant de cette sorte de pirogue terrestre ne diffère pas de la plupart des ophidiens de l'espèce, l'autre moitié, disons la poupe, lui est propre, composée d'un appendice moins flexible auquel semblent attachées les cordes de cette lyre qui lui a valu son nom. Les cordes ? On ne trouverait pas d'autre expression ; et c'est là le mystère, car rien ne permet d'affirmer que ces membranes, invisibles à l'état de repos, soient fixées à l'espèce de table de résonance que forme la queue de l'animal. Il faudrait s'approcher d'assez près pour s'assurer de la matérialité de ces filaments qui dégagent et conduisent lumière et son. Or aucune créature, même fabuleuse, n'est plus craintive que le serpent-lyre.

Il suffit de l'avoir observé une seule fois pour se convaincre du caractère sacré de ce petit animal. Du paon, le serpent-lyre a la tête noblement relevée, l'œil droit et fier, les belles couleurs d'arc-en-ciel, et cette immobilité de l'être entier aux heures sibyllines de la journée. Il rampe, creusant un chemin sans détour, et si l'orage gronde dans le lointain, les cordes, ou ce qui en tient lieu, vibrent et étincellent. Loin de se raidir, comme il est d'habitude à l'instrument ordinaire, elles ondulent et irradient selon l'humeur de l'atmosphère et la direction des ondes qui les animent, tandis que la prunelle

des yeux projette des rayons parallèles à ceux de cette harpe éolienne dont nul jusqu'ici n'a pu définir le propre d'une sensibilité changeante à tous les vents.

Bien que je n'ignore pas sa retraite, le serpent-lyre ne s'est pas révélé souvent à mon regard. Pas plus que cette salamandre dont on dit justement qu'elle est l'âme du feu. Le serpent-lyre ne serait-il pas celle de l'air dont le feu dispute les subtilités ? Je l'ai surpris juché à la pointe de l'arbre, après avoir traîné tout le long du tronc comme une vulgaire limace. Sur la branche la plus découverte, cette espèce de corne sèche dont le faîte d'un chêne séculaire se couronne, il attend patiemment que le crépuscule se déclare et s'échauffe pour dresser sa lyre, la tendre à l'inspiration de l'obscurité. On n'aperçoit plus alors que le menu feu d'artifice de l'instrument sonore ; mais cette musique éclairante va remplir toute la nuit.

Reste l'éternelle énigme : de quoi le serpent-lyre se nourrit-il ? Son chant d'une nature si particulière a-t-il pour mission de provoquer, d'aveugler peut-être, la proie ? On pourrait soutenir que cette bête se nourrit d'air et de lumière. Ce ne serait pas sérieux ; encore la chose n'est-elle pas impossible. N'avons-nous pas vu que certaines espèces animales se rassasient de parfums ? Le serpent-lyre se nourrirait des sons fournis par l'atmosphère et de la mesure qui en fait un aliment digne de son essence de haute filiation.

FRANZ HELLENS

***

## RAGUSA, NOTO, MODICA...

En Sicile il n'y a pas un baroque, mais plutôt *des* baroques, aussi différents l'un de l'autre que le roman de Saint-Trophime, par exemple, l'est du roman de Tournai. Il y a le baroque de Palerme, avec ses débauches de marqueterie de marbre multicolore ou l'exquise fantaisie, presque surréaliste, des Serpotta, qu'on pourrait surnommer les Tiepolo du stuc ; celui de Trapani, où la maladroite exubérance,

non sans charme, des sculpteurs locaux donne aux façades un air presque aztèque ; celui de Catane, que son grand architecte Vaccarini, admirateur et épigone du Bernin, transforma, vers 1740, en une réplique légèrement sicilianisée de la Rome de cent ans auparavant ; celui, enfin, de l'extrémité sud-est de l'île, entièrement dévastée ainsi que Catane par le séisme de 1693, à l'exception de Syracuse.

Dans cette région magique, un nom commence à être connu : Noto. Les Sitwell l'avaient célébré il y a longtemps ; récemment, on le sait, Antonioni y a tourné un épisode capital de *L'Avventura :* et en effet *ingegnosa Noto* — titre qui lui fut officiellement accordé par Ferdinand le Catholique — forme un ensemble urbain d'une rare perfection, qui rappelle tour à tour une série d'immenses terrasses disposées l'une au-dessus de l'autre sur la pente d'une colline, comme les jardins de Sémiramis sur leur pyramide ; une île de pierre dorée au milieu d'un océan d'oliveraies ; le décor d'un opéra de Métastase transporté en plein air.

En effet ses architectes, comme ceux de Saint-Pétersbourg, furent à même de réaliser ce que Wren après l'incendie de Londres n'a pu que projeter : une ville entièrement neuve, dont le libre épanouissement n'est entravé par aucun vestige ; l'ancienne Noto d'avant le désastre, dont quelques ruines subsistent encore, se trouve à plus de dix kilomètres au nord de sa nouvelle incarnation. En revanche, si l'ensemble de Noto est d'une telle perfection, cela est dû en partie à ce que le dessin des édifices individuels — malgré la diversité des architectes — se garde un peu de la fantaisie propre à l'apogée du baroque méridional. Cette fantaisie ne se manifeste pleinement qu'aux balcons des palais, que soutiennent des rangées de figures de proue en pierre sculptée — anges, monstres et chevaux ailés. Noto fut la patrie de la plupart de ses propres architectes — un des principaux a un nom familier pour de tout autres raisons : Sinatra — comme elle l'avait été, longtemps avant, de Matteo Carnilivari, dont quelques œuvres, subsistant à Palerme, préfigurent dès 1500 le *modern'style* de 1900 et les bizarres audaces de Gaudí.

Mais pour goûter ce baroque dans ce qu'il a de plus singulier, il faut visiter deux villes non loin de Noto, et à quelques

kilomètres seulement l'une de l'autre : Ragusa et Modica, situées dans un étrange paysage de plateaux pierreux — osseux, pourrait-on dire — qu'entrecoupent des ravins, presque des cañons, où fleurit une végétation tropicale. Deux de ces ravins cernent Ragusa avant de se rencontrer et lui donnent une forme curieuse : celle d'un sablier ou d'une dame à la mode de 1870 — l'isthme qui fait communiquer les deux parties de la ville n'ayant que la largeur d'une rue. D'un côté de l'isthme se dresse en cône la ville ancienne, dite Ragusa Ibla, dont les ruelles tortueuses montent vers un couvent aux allures de citadelle. De l'autre côté, c'est la nouvelle ville, aux rues droites et riches en palais. Mais les deux villes relèvent du génie d'un seul architecte : Rosario Gagliardi. Né à Noto, il a aussi travaillé à Modica, que domine son chef-d'œuvre : San Giorgio.

Dans les façades de ses églises (suite de variations sur un thème), l'élévation typiquement « jésuite » — celle de Saint-Roch par exemple — se trouve étirée, déchiquetée, dédoublée, et dresse une silhouette de pagode ou de temple dravidien. Statues équestres, saillies et rentrées des murs, urnes, guirlandes, écussons fantaisistes dans une forêt de colonnes et de pilastres alignés selon une savante et symétrique irrégularité : tout porte l'œil vers la croix de bronze doré qui surmonte l'extravagante composition. Cette architecture onirique, aperçue soudain au tournant d'une rue silencieuse et déserte, donne le choc d'une étrange et inquiétante beauté. Voici devant vous, presque irréel, un délire joyeux et figé, l'aspiration de la foi vers un ciel d'apothéose, le naïf et sublime orgueil d'une petite ville perdue qui se veut belle même si personne ne doit venir l'admirer — l'éclatant triomphe de ce que les Italiens appellent joliment le *campanilismo*.

Entrez : c'est un autre étonnement. La plupart de ces églises, décorées sans doute assez longtemps après leur construction, ont de charmants intérieurs de style pompéien blanc et bleu — gigantesques boudoirs pour Marie-Antoinette, dont la sœur régnait alors à Naples, ou pour la favorite de celle-ci, Lady Hamilton...

ANGUS HERIOT

# TEXTES

## LETTRES DE ROUAULT ET DE SUARÈS

*Georges Rouault à André Suarès.*

Versailles, le 25 juin 1913.

Mon cher Suarès, si vous voulez, continuons notre conversation interrompue par mon départ et aussi — si j'avais été libre — par le souci de vous laisser à votre travail.

Je suis tellement « englué » *dans mon effort* que j'en suis à me demander s'il ne vaudrait pas mieux (si c'était possible et qu'en le faisant je ne blesse pas les L...) laisser ma femme et les enfants aller avec Mme Suarès, et moi, rester ici seul avec ma mère, pour qui ce serait un repos de ne plus avoir les enfants, repos peut-être très suffisant.

C'est surtout l'hiver à Versailles qui sera dur pour moi et j'ai l'intention de tant travailler aux beaux jours qu'il me sera peut-être possible de faire ce voyage de Bordeaux *cet hiver* seulement, pour marquer le passage entre les estampes et les peintures par un repos d'un mois ou plus, avant de me *lancer dans l'effort céramique* ; ce n'est pas moi qui suis mon maître, mais mon grand vice d'art.

(...) Je sais la technique que je possède, je sais qu'elle peut rendre des choses rares et *hautes* et *fortes*, je sais la pauvre apparence que d'autres ont acquise *par travail* non par *dons*, je sais qu'il y aura toujours une barrière pour eux justement à cause de l'*assimilation* qui est le propre de leur nature, cela je le vois bien, oui ! et puis

après, voilà la lutte de chaque jour qui dure depuis vingt ans : solitude de plus en plus et à Versailles, c'est-à-dire au pôle Nord de l'art, jamais une communion *au moment opportun* ; j'ai bien un ami dévoué [1], mais il succombe *plus que moi* sous l'accablement d'un travail interminable et quotidien. Alors je sais bien ce que *je dois* faire, je le fais, mais la suite *des années d'efforts* amène, qu'au moment où je touche au but peut-être, une immense *lassitude* (qui n'est pas du découragement) me saisit et cependant je ne m'écoute pas. A ces heures de lassitude, le moindre indice, le moindre fait d'apparence bénigne prend les proportions d'une catastrophe, *je ne sais plus, je ne vois plus la réalité de mon effort, mais*, comme un sot, *la réalité des faits qui m'environnent.* Je sais qu'il me reste dix pas à faire avec mon fardeau pour avoir peut-être franchi une étape de mon art, très redoutable ; et je m'arrête pour répondre aux bavards, aux théoriciens et aux curieux, aux habiles que j'aperçois : *peine perdue*, bien sûr, cela s'appelle *prêcher dans le désert*, le désert d'homme qu'est la Vie pour moi...

(...) L'éloignement de Paris me rend certaines choses non pas impossibles, mais difficiles, car *l'important c'est mon labeur*. J'ai perdu cet hiver plus de quinze jours en démarches avec cet album, *c'était stupide*...

Je suis tranquille, l'effort paysage et religieux, grandes céramiques et paysage aussi, contrebalancera heureusement le côté satire ou grotesque ; seulement, je dois procéder par ordre, ne me laisser distraire sous aucun prétexte avant d'avoir fini de travailler et de présenter 140 estampes dont 40 importantes, et d'autres plus petites, dont certaines ont un intérêt artistique tout aussi grand. Je viens de faire le recensement : le côté *paysage* [et *religieux*] sera plus important, mais l'alliance avec le côté satirique ne se fera pas cette fois-ci, pourtant elle peut se faire dans certaines œuvres, l'important c'est que mon exposition ne soit pas faite de matériaux d'étude.

Bien affectueusement.

G. R.

1. Jacques Maritain.

Le côté essentiel aussi, c'est que l'on ne rigole pas (moi, cela m'est permis en faisant certaines petites estampes) ; qu'un rire involontaire arrive, cela n'est rien, mais si l'on ne voit que cela, c'est triste. J'ai la prétention de faire sans déclamation un art grave et religieux ; j'ai horreur de l'esprit facile, du calembour de commis-voyageur... Tous ces messieurs à la langue agile me diront, quand ils verront certain *Couronnement d'épines* ou un *Printemps*, qu'il faut que je retourne à mes moutons, je veux dire à mes *cochons de bourgeois* (...). Non, mes bons docteurs, je ne vous écoute pas, je suis bien où je suis (...). Vous pouvez repasser, vos sages conseils je ne les rejette de parti pris, ni ne les écoute bénévolement. Vous changez d'avis plus souvent que de liquette et j'ai besoin d'ordre et de certitude tout en ne rejetant pas les sensations et les joies dont ma pauvre nature d'artiste sait bien le prix. Pour finir, il me semble que je sais mieux aussi le prix de mon exil. Ma mère est née à Paris, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, je suis né aussi à Paris. L'année dernière, je demandais partout le prix des loyers, cette année j'abdique et je vais y renoncer ; *encore une année de Versailles et d'efforts.*

*André Suarès à Georges Rouault.*

21 mai 1915.

Pas ce lundi, mon cher Rouault. C'est la Pentecôte ; et je ne serai peut-être pas à la maison.

La vie est dure. Vous êtes malade, et je ne vais guère. La maladie me désarme totalement : c'est la seule misère qui m'ait vraiment vaincu. De là que je la rencontre, dans les fossés et les buissons, au coin de toutes mes routes.

Pourquoi haïr la maladie ? C'est que nous tenons à notre œuvre plus qu'à nous. Les bourgeois et ces coquins de moralistes, au fond, nous jugent bien : nous sommes les plus égoïstes des hommes : nous avons un dieu que nous ne séparons de nous ; et nous sommes capables de nous sacrifier nous-mêmes à lui avec tout le reste.

En vertu de notre propre immolation, nous nous faisons un droit d'immoler tout le monde. Notre désintéressement est la plus profonde de nos malices.

Un saint, s'il était né artiste, toute la sainteté consisterait, pour lui, à renoncer son art, et à ne plus produire. Il est trop facile de se séparer de ce qu'on aime le moins.

Je presse sur ma peine, pour la rendre plus sensible. Mais Dieu sans doute juge ses fils ardents avec plus de douceur et plus de miséricorde, que n'en peuvent avoir ces filous de moralistes : les pires sont les professeurs de philosophie (...).

Bien à vous.

S.

*André Suarès à Georges Rouault.*

Les Baux, juillet 1926.

Ne faites jamais le voyage d'Espagne, en été ; voilà, mon cher Rouault, le conseil de tous ceux qui l'ont fait. Septembre est le mois le plus aride ou le plus chaud. Tout est brûlé. Après quoi, il se peut bien que l'Espagne ait alors son plus fort caractère. Tel que je vous connais, vous y seriez malade. Vous n'êtes point né pour ce feu qui dessèche. Huysmans, pour qui le Soudan commençait au sud de la Loire, vers Orléans, se moquerait de vous. Il vous inviterait à Igny et à Schiedam. Reposez-vous plutôt en Bretagne.

Les plus beaux calvaires sont au fond du Finistère : Saint-Thégonec, Guimilliau, mille et mille autres. Vous en trouverez partout. Mais pourquoi les chercher ? La différence n'est pas fort sensible entre les meilleurs et les moindres. L'art compte peu, en Bretagne : il est toujours rudimentaire, et moins archaïque même que barbare. Ils travaillent le bois mieux que la pierre. C'est une folie à nos gens de demander à la Bretagne des modèles : mieux vaut s'adresser aux nègres ou au Mexique : là du moins, on trouve une forte synthèse des éléments qu'a dissociés notre analyse. Chez les Bretons, le primitif tient à une sorte d'impuissance à voir la forme et à purement assembler les lignes. Je les

aime ; je les crois plus poètes que les autres peuples du Nord ; mais ils ne sont décidément pas plastiques. Ils se plaisent aux couleurs vives ; et ils n'ont pas le sens de l'harmonie. En quoi ils ressemblent beaucoup aux Irlandais comme aux Anglais, si bons cousins qu'ils soient les uns des autres, ou si mauvais qu'ils puissent être.

Puisqu'on vous promène en char de feu, comme un prophète, allez à Carnac. Voyez Quimperlé, Châteauneuf-du-Faou et tout le charmant pays qui verdoie entre la rivière d'Hennebont et l'Odet. Quimper vous donnera l'idée de la Bretagne au temps du roi. Tout l'intérieur du pays mérite d'être vu ; mais je ne sais pas combien de temps vous comptez donner à votre voyage. En tout cas, portez-vous bien, mon cher peintre ; cessez un peu de peindre et d'écrire, sinon à vos amis ; respirez bien, dormez ; enfin, pour l'avoir, forcez-vous à la paix. Je suis à vous avec affection.

S.

*André Suarès à Georges Rouault.*

Paris, le 17 novembre 1927.

Donc, mercredi prochain, mon cher Rouault : lundi, je ne serai pas seul. Un tiers entre nous, le libre esprit prend la fuite ou se masque : nous n'avons rien à cacher ; mais nous ne serions pas compris.

L'extrême indépendance semble une offense aux gens de parti : c'est tout le monde, à présent. Si on admire un Cézanne, il faut dire de Rembrandt qu'il peint dans une cave. Et il faut demander à d'autres la permission d'aimer Pascal et de lire Descartes.

Mon cher Rouault, l'amitié virile est le plus pur des sentiments humains, peut-être, et qui connaît le moins de caprice. Un des plus rares aussi, car il est des plus désintéressés. Les grands ordres religieux sont une sorte d'amitié virile en Dieu présent et idéal. Trahir un ami est l'acte le plus vil du monde. Vous êtes sensible à l'amitié, parce que vous êtes vrai et courageux. Au fond, il s'agit toujours d'avoir du courage.

A mercredi, et bien à vous. S.

*Georges Rouault à André Suarès.*

(Printemps 1928.)

Cher Suarès,

Excusez-moi, je suis dans la brousse. Voici la lettre attendue. Le papier est mauvais, l'encre médiocre et la plume idem, mais cela ne fait rien à l'affaire si le cerveau va bien.

Je n'avais jamais vu le printemps ; la réaction serait salutaire si le séjour était plus long. Ce serait un baume pour mon art.

Je redeviendrais un sauvage solitaire, heureux de l'être... Une cristallisation se fera [en] moi : [après avoir vu le] printemps pendant deux ou trois ans, alors, je ferai *Stella Matutina* et *Vespertina* si Dieu le veut (ou plus simplement : *Matin* et *Nocturne*).

Ce ne sera que le rythme apaisé et plus contemplatif du cœur et de l'esprit d'un peintre (...).

Je me réfugie comme Lazare dormant au tombeau. Souhaitez que je ressuscite sans trop d'orgueil.

Qu'ils me font rire avec leur expression : « aimer les jeunes ». Encourager les fausses vocations, mener paître le troupeau dans les champs de la médiocrité, voilà la suprême adresse pour certains.

« Aimer les jeunes », ne serait-ce pas [plutôt] essayer de donner le meilleur de soi-même au-delà d'une politique plus ou moins habile...

Samedi soir.

Voilà donc une quinzaine passée à scruter le même horizon.

Comme autrefois devant les parades foraines ou, à quatorze ans, devant les vitraux anciens, oubliant tout et m'oubliant moi-même, j'ai découvert cette vérité première : un arbre sur le ciel a le même intérêt, caractère, et la même expression que la figure humaine. Il s'agit de le dire : la difficulté commence là.

Pour les « objectivistes », ils s'attellent comme le bœuf sous le joug, les voilà partis et bientôt fixés !

Que j'en ai donc vus à l'atelier, de ces « forts en thème » ! Devant le modèle, ils commençaient par la pointe des cheveux et en fin de semaine, même avant, le bonhomme était fini jusqu'au dernier reflet sur l'ongle du doigt de pied.

Et moi, alors, je me traitais d'impuissant quand je voyais le fond gris du mur devenir comme de l'argent suivant la lumière, et les chairs se colorer dans des rapports délicieux.

Le goût de la qualité nuancée, c'est une joie pour l'œil et l'esprit, mais c'est aussi le boulet du forçat à traîner.

De bons conseilleurs amis me disaient : « *La nature, vous en aurez bien vite assez.* » Au contraire, pour le visionnaire impénitent ou le poète légendaire, vivrait-il mille fois mille années en l'interrogeant de façons diverses et variées, elle sera toujours le tremplin favorable au renouvellement.

G. R.

*André Suarès à Georges Rouault.*

Paris, le 17 juin 1929.

Tout va si mal pour moi, mon cher Rouault, que j'ai recours au silence, mon seul asile. Dans quelques semaines, ou quelques jours, je serai à la rue. Rien à Paris ; rien à Versailles ; rien même en Provence.

Je mesure, comme jamais, l'insondable laideur des riches et ce qu'il y a de bouffon aussi dans la nature de ces monstres. La générosité est leur mortelle ennemie : ils en haïssent le soupçon ; ils en craignent l'ombre. Le riche est un prodige presque ridicule : il n'entend même pas son intérêt. Sa façon d'être égoïste le rend incompréhensible. Il ne se doute peut-être pas de ce qu'il est.

Pour l'amour du ciel, qu'on ne me parle pas de cordon rouge. Si l'on m'offrait quoi que ce fût de cette couleur et de cette soie, je le ferais porter à l'asile de nuit. Qu'ils

me logent d'abord. Qu'ils ne me *tuent* pas. Car ce coup me *tue*. Je *sais* que cette affaire m'arrache la moitié du temps que j'ai encore à vivre, peut-être plus.

De la soie rouge ? J'ai mon sang qui coule. Voilà du ruban large et chaud, qui n'est pas du joujou.

Si vous, mon cher Rouault, ou si A. V. pouvez voir Sarraut et l'intéresser à la condition désespérée où je me trouve, faites-le : ce sera là me rendre un vrai service. Ne venez pas demain soir. Je suis dans un furieux chagrin. Je passe le jour à me ronger. J'ai un monde de travail, dont je ne viens pas à bout.

Toujours à vous, en grande affection.

S.

*André Suarès à Georges Rouault.*

Carte postale de Trégastel-Primel (sans date).

Il y a trois ans, j'étais là. Trois ans, hélas ! C'est un des plus beaux paysages de Bretagne.

Là, j'allais en mer avec un des plus nobles et plus fiers marins que j'aie connus. Il n'avait pas trente-cinq ans ; et il est déjà mort, avec six autres, au large, entre Léon et Cornouailles, dans un ouragan.

J'ai rêvé d'eux, toute la nuit. Voici venir les mois nocturnes, que je déteste.

Comme le ciel s'abaisse ! il faudrait s'anéantir aussi ou s'évader de cette terre, mais elle nous tient, en attendant qu'elle nous étouffe et ne nous lâche plus.

Qu'avons-nous à faire, nous, d'une famille ? de parents ? d'enfants ? et de nous-mêmes ?

Nous ne les rendons pas heureux. Et ils sont à nos pieds, qui les foulent, des semelles de plomb qui nous tirent en bas, dans la profondeur des labours.

Et il y a le marais infernal sous les sillons.

S.

Ce n'est pas avec mon sang que je vous écris, quoi qu'il semble[1].

1. La carte est écrite à l'encre rouge.

TABLE DES MATIÈRES
contenues dans
le tome XVI (juillet-décembre 1960).

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7855 - Dépôt légal : 4e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.


PRIX NOBEL
DE LITTÉRATURE
SAINT-JOHN PERSE
ELOGES
ANABASE
EXIL
suivi de
POÈME A L'ÉTRANGÈRE
PLUIES — NEIGE
VENTS
AMERS
CHRONIQUE
nrf